REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

LE NUMÉRO : 6 F. / MAI 1974
N° 208

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outremer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	F. 40,—	F. 50,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F. 53,—	F. 63,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne parait ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi, l'abonnement est dû pour une nouvelle annee.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... F 6

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... F 8

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65

Directeur-Gérant : A. MUSSON — Dépôt légal 2e trimestre 1974 — icn - vaux-le-pénil - 437.29.28

V. publications récentes p.23

29e Année — N° 208 MAI 1974

Sommaire

Pages :

4/292 Organologie : tuyaux de l'orgue — **Roger Cotte**

8/296 Opéra et scénographie — **Michel Guiomar**

13/301 Variations sur un thème exponentiel — **J.-M. Chevallier**

14/302 M. Emmanuel : Salamine — **Mlle Chartreux**

17/305 Activité d'éveil artistique — **Madeleine Mabilat**

21/309 Notes sur le rythme — **Jacques Chailley**

24/312 Gabriel Fauré : Clair de lune — **Jean Maillard**

27/315 Notre discothèque — **Jean Maillard**

32/320 Livres-partitions

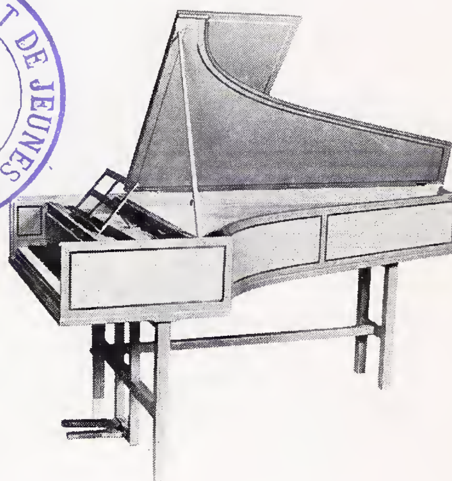
34/322 Mes chroniques azuréennes : les deux « Manon... Lescaut » — **Yves Hucher**

36/324 Mots croisés — **Pierre Montreuille**

38/326 Communications diverses

LE PIANO FORTE

Dans notre précédent numéro (207, avril 1974, pages 5, 6 et 7) figure un article sur le **piano-forte.** Une illustration est jointe représentant le clavecin Bédard. Elle n'a aucun rapport avec le sujet traité. Nous réparons cette erreur grossière en donnant ci-dessous l'image du piano-forte de Johannes Carda.



ORGANOLOGIE (IV)

par Roger COTTE

Assistant de recherches à l'Université de Paris IV
Chargé de la direction du laboratoire de Musicologie
Professeur à la Schola Cantorum

LES TUYAUX DE L'ORGUE (2).

Au lieu de s'ingénier à construire des tuyaux naturellement plus ou moins chargés d'harmoniques, on pourra trouver plus expédient de faire énoncer les sons harmoniques désirés par des tuyaux spéciaux qui parleront en même temps que celui donnant la fondamentale. C'est une idée fort ancienne dont l'application remonte au moins au Moyen Age. Ces jeux sont toujours composés de tuyaux à bouche ouverts, de diapason moyen, cylindriques ou coniques, ou bien bouchés, avec ou sans cheminée (cf. l'explication de ces termes dans notre précédent article). On les désigne du terme générique de **Mutations** lorsqu'il s'agit de jeux simples (un tuyau par note) donnant d'autres sons que les unissons ou octaves (32', 16', 8', 4', 2', 1'). On emploie le terme **Mixtures** pour désigner les jeux « composés » avec lesquels le même registre fait parler simultanément plusieurs rangs de tuyaux. Beaucoup d'organistes — et parmi les plus savants — confondent les deux termes. Ils se font alors comprendre en parlant de « mixtures **ou** mutations », « simples **et** composées ».

Jeux de mutation (simples)

Le plus courant, que l'on trouve souvent sur des instruments de dimensions modestes, est le **Nazard** (parfois orthographié **Nasard, Nassal, Nassard, Nasarde),** parfois dénommé aussi Quinte de 2 2/3. C'est un jeu en principe bouché, parfois ouvert dans les orgues anciennes, donnant l'harmonique 3 du 8', autrement dit la douzième de la note écrite. Comme tous les jeux de mutation, il ne peut être utilisé seul. Il ne rendra l'effet attendu que s'il parle en même temps qu'un jeu à bouche de 8' au minimum. La logique voudrait que l'on adjoignît également un jeu de 4' également à bouche.

On appelle **quarte de nazard** un jeu sonnant à la quarte supérieure du nasard, et par conséquent à la double octave du 8'. C'est un jeu ouvert de 2' donnant l'harmonique 4.

Il existe également des quintes de 10 2/3', 5 3/5' et 1 1/3, que l'on adjoint respectivement — en principe — au 32', 16' et 4'. Ces jeux ne se trouvent que sur des instruments de grande dimension, sauf le 1 1/3, qui porte le nom spécifique de **Larigot,** du nom de l'ancienne sorte de fifre des Suisses de l'époque de la Renaissance, dont la note la plus grave était un sol (une quarte au-dessus de l'ancienne flûte en ré) (1).

On trouve également, sur des instruments de moyennes dimensions, des jeux de **tierce** (1 3/5'), sonnant à la dix-huitième du 8', et très rarement, seulement sur des instruments relativement modernes, de très grandes dimensions, des **septièmes** (1 1/7') sonnant à la vingt-deuxième mineure du 8'.

Mixtures (jeux composés)

Ces jeux, à peu près bannis par les organistes romantiques, sont caractéristiques des instruments antérieurs à la Révolution. Ils se différencient les uns des autres par le nombre de rangs de tuyaux dont ils sont composés et **qui ne peuvent être entendus séparément.** On dit ces jeux **non décomposables.**

On les distingue en deux grandes familles : les **Cornets** et **Pleins-jeux (Fournitures, cymbales, etc.).**

Les **cornets** font entendre une série ininterrompue d'harmoniques en même temps que la note fondamentale (soit fondamentale, octave, douzième (quinte), double oc-

Cymbales. — *Exemple de la composition d'une Cymbale de 3 rangs donnant les résultantes pour des jeux de 8 pieds* d'après dom Bédos de Celles)

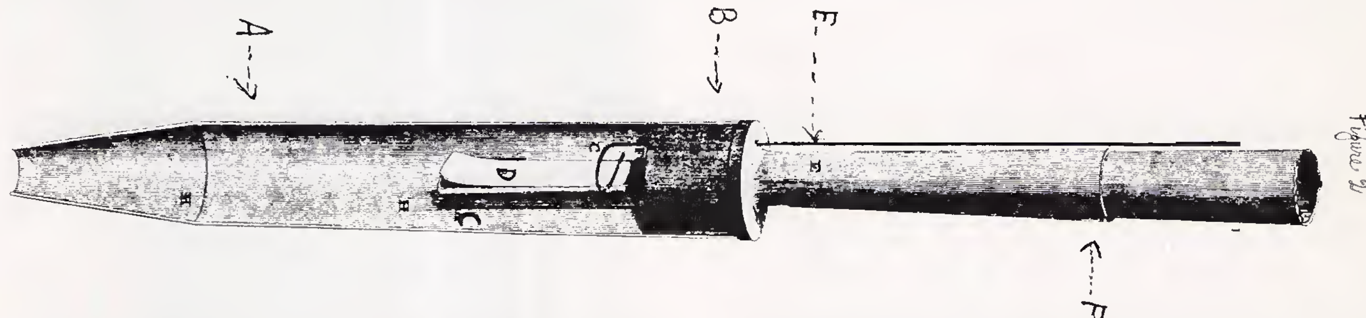
(1) Cette flûte, que nous étudierons ultérieurement, n'était pas un instrument transpositeur, mais sa tonalité la plus favorable était ré majeur.

tave, dix-huitième (tierce), vingtième (quinte), triple octave, etc. Ils peuvent avoir de cinq à neuf rangs.

Les **pleins-jeux** ne font entendre que des quintes et des octaves. Parfois, ces jeux ne comportent pas la fondamentale, qu'il convient alors d'y adjoindre en tirant un fonds quelconque de 8', voire (selon certains auteurs anciens) un jeu d'anche. Les facteurs font largement usage, dans la construction des pleins-jeux du procédé dit des **reprises** dont la raison peut se trouver soit dans un souci d'économie (les mêmes tuyaux servant alors deux fois, dans les séries d'harmoniques de deux notes différentes, soit pour éviter d'utiliser des sons trop aigus, peu agréables à l'oreille. L'exemple (1) fera comprendre l'application du procédé. Certains facteurs l'appliquent même aux jeux de fonds (4', par exemple, repris pour quatre octaves sur cinq sur le huit pieds). A la limite, un facteur de notre connaissance a réussi à construire un instrument comprenant une quinzaine de jeux de fonds, de mixtures et de mutations pour seulement une centaine de tuyaux. Il n'y avait, évidemment pas trop à s'étonner de l'inégalité éventuelle du Tutti.

Jeux d'anches

Ces jeux fonctionnent sur un principe différent de celui des tuyaux « à bouche ». Ici, une languette de cuivre ou de laiton, placée dans un courant d'air, imprime ses vibrations au tuyau.



On reconnaîtra sur la gravure (illustration n° 2) les différentes parties essentielles d'un tuyau d'anches :
— le **pied** (a) ;
— le **noyau,** petite masse de plomb ou d'étain, percée d'un trou, placée à l'extrémité supérieure du pied (b) ;
— l'**anche** (qu'il ne faut pas confondre avec la languette), canal de cuivre semi circulaire (c) contre lequel vient battre la **languette** (d).

Cette dernière, on le comprend sans peine, est l'organe essentiel de la génération du son. Une courbure légère lui est donnée à son extrémité inférieure afin que, repoussée à chaque vibration vers la « lumière » de l'anche par la pression du vent, elle puisse faire ressort. Plate, elle resterait plaquée contre l'anche et le tuyau serait bloqué, autrement dit muet. La heuteur du son dépend de la longueur et de l'épaisseur de la languette. Sa largeur est de peu de conséquence, sauf pour la qualité du timbre. Plus longue et plus épaisse, la languette donne un son plus grave. Plus courte et plus mince, le son est plus aigu.

— la rasette (e), fine tringle mobile dont l'extrémité recourbée appuyant plus ou moins loin sur la languette permet de modifier la longueur vibrante de celle-ci et, par conséquent, de l'accorder.

Le tube joue peu sur l'exactitude de l'intonation (f), mais il contribue considérablement à la caractérisation du timbre.

Le tuyau à anche à pavillon évasé donne les jeux de la famille des trompettes :
— trompettes de 8' ;
— bombarde, même jeu, en 16', généralement placé à la pédale ;
— clairon, même jeu, en 4'.
Moins évasé, le tuyau devient :
— hautbois de 8' ou, plus étroit encore, musette de 8'.
Parfois le jeu de hautbois prend le nom de basson dans la moitié grave du clavier. Si des registres différents font parler hautbois et basson, on dit que ce sont des « jeux coupés ».

Si on double la longueur d'un tuyau de trompette, sans modifier l'anche, la hauteur du son ne change pas, mais le timbre est rendu beaucoup plus éclatant. C'est la **trompette harmonique.** Si les tuyaux de trompette sont disposés horizontalement, sortant du buffet, vers les auditeurs (fréquent sur les anciens instruments espagnols), on nomme le jeu ainsi appareillé **Trompette en chamade.** Le son est alors encore plus brillant, plus puissant, et porte mieux.

L'adjonction d'un tuyau cylindrique à l'anche produit un phénomène identique à celui que nous avons observé avec le tuyau bouché dans les jeux à bouche : la hauteur du son baisse d'une octave, et le timbre perd les harmoniques impaires. Trois jeux sont construits suivant ce principe : le **cromorne** et la **voix humaine,** aujourd'hui redevenus à la mode (8') mais surtout caractéristiques des instruments des XVII[e] et XVIII[e] siècles, et la clarinette, caractéristique de l'époque romantique, au timbre plus rond.

Tous les jeux à anches décrits ci-dessus sont dits à **anche battante** en raison du fait que la lumière de l'anche étant un peu plus étroite que la languette, celle-ci est forcée de **battre** ses parois.

On a ainsi imaginé, au XIX[e] siècle, de construire des jeux d'anche dans lesquels la languette, plus petite que la lumière de l'anche, pénètre légèrement dans celle-ci durant la moitié de chaque vibration. C'est l'anche libre, aujourd'hui abandonnée en raison du peu de stabilité de son accord.

On utilise les jeux d'anches soit pour colorer un tutti, soit en **solo** qu'accompagnent les jeux de fonds.

Les claviers

En règle générale, une orgue comprend au minimum deux claviers manuels et un pédalier entre lesquels sont répartis les différents jeux pour la commodité de l'exécution. On désigne d'habitude comme premier clavier le plus bas, qui est également le plus proche de l'exécutant. Suivant les facteurs, les noms attribués à chacun des claviers ont pu varier, mais on peut tenir pour les plus courantes les dénominations suivantes :

— **grand orgue,** premier clavier ;
— **positif,** second clavier ;
— **récit,** troisième clavier ;
— **écho,** quatrième clavier ;

auxquels il convient, bien entendu, d'ajouter le **pédalier.**

On trouve parfois sur certains instruments un clavier dit de **bombarde** comportant en majorité des jeux d'anches. En pratique, de surcroît, tous les instruments postérieurs à l'époque romantique — ou transformés depuis — comportent un **récit expressif,** clavier commandant un ensemble de jeux (fonds et anches) enfermés dans une « boîte d'expression », partie du buffet complètement fermée, mais munie sur le devant ou sur les côtés de jalousies verticales s'ouvrant ou se fermant progressivement grâce à une pédale spéciale. Ce système permet dans une certaine mesure de faire d'énergiques nuances dynamiques (crescendo et diminuendo).

A chacun des claviers est attribué un certain nombre de jeux. A titre d'exemple, voici la **composition** d'un orgue de dimensions moyennes, de conception tout à fait courante :

Clavier du grand orgue

Montre 16'	Nasard 2 2/3
Montre 8'	Quarte de nasard 2'
Bourdon 16'	Tierce 1 3/5
Prestant 4'	Trompette 8'
Doublette 2'	Clairon 4'
Bourdon 8'	

Clavier du positif

Flûte 8'	Cromorne 8'
Bourdon 8'	Plein-jeu (rangs)
Prestant 4'	

Clavier de récit (expressif)

Bourdon 8'	Hautbois 8'
Flûte harmonique 8'	Voix céleste
Gambe 8'	Cornet
Trompette harmonique	Flûte douce 4'

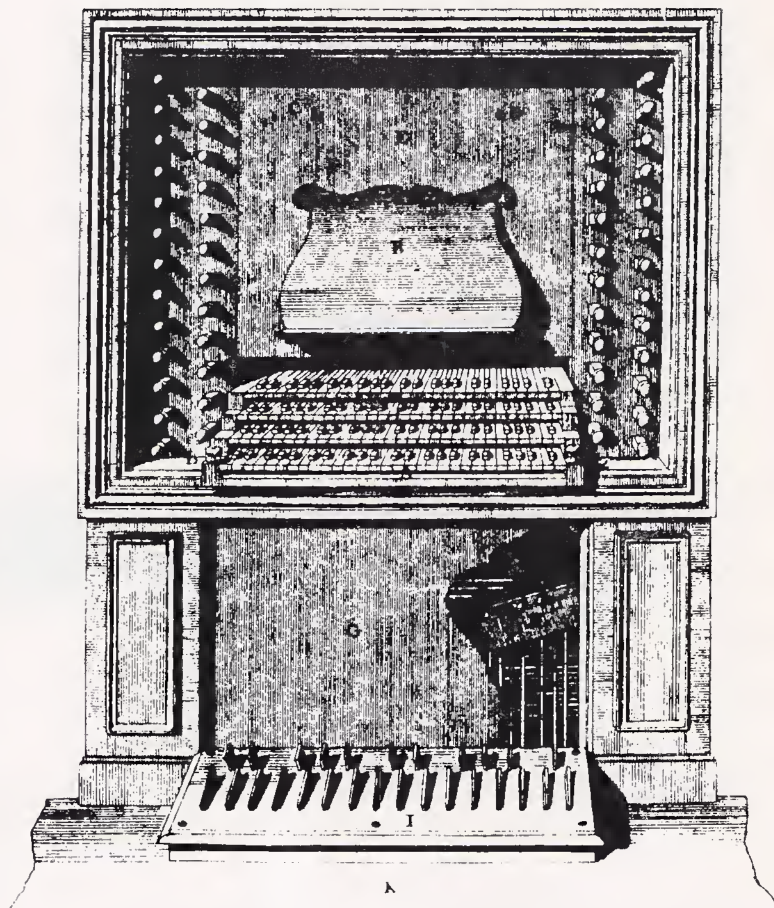
Pédalier

Flûte 16'	Flûte 8'
Sous-basse 16'	Trompette 8'
Bombarde 16'	

L'ensemble claviers-pédalier peut être disposé « en fenêtre » (figure 3) à la mode ancienne, ou en « console ».

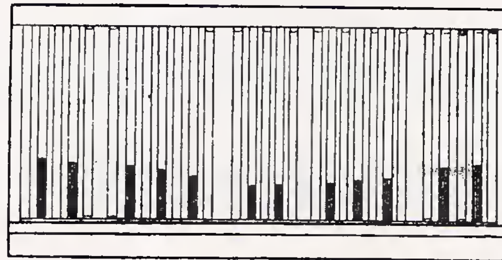
On peut, bien entendu, jouer sur chaque clavier, séparément, ou encore alternativement sur l'un et l'autre

« Fenêtre d'orgue »
et pédalier à la française



(les pièces classiques prévues pour de telles exécutions prennent le nom générique de **dialogues),** ou encore, une main accompagnant l'autre **(récit),** ou concertant avec l'autre (**duo**, ou **trio**, si l'une des deux mains exécute deux parties). Le pédalier peut assumer ou doubler la basse, ou encore énoncer un thème de plain-chant ou même une partie indépendante.

Les anciens pédaliers, dits à la française, ne permettaient ni la virtuosité, ni le jeu lié, les « doigtés » possibles ne comportant que l'alternance des pointes des deux pieds. Les pédaliers modernes (ou « à l'allemande ») permettent l'utilisation des pointes et des talons de chaque pied. Ils autorisent pratiquement une virtuosité égale à celle d'une main supplémentaire (figure 4).



Dans un prochain article, nous étudierons les autres possibilités de combinaisons des claviers et du pédalier, ainsi que le mécanisme intérieur de l'instrument.

OPERA ET SCENOGRAPHIE (*)

Les Miroirs d'Utopie

par Michel GUIOMAR

L'**Utopie wagnérienne,** que nous avons déjà évoquée, fut, à Bayreuth, un leit-motiv de conférences et conversations de Götz Friedrich, au cours desquelles l'image du miroir s'est imposée à nous pour l'avoir déjà ressenti au **Benvenuto Cellini** de Berlioz (1). Tout opéra de Wagner s'éclaire aussi d'un reflet où apparaît, présent à une société scénique, un personnage-témoin des conflits du créateur ou de chacun, face à lui-même et à ce monde. Le miroir est double pour le héros et pour nous qui nous reconnaissons : à travers celui de la société, tels qu'elle nous engage en elle par ses utopies ; en nos utopies personnelles, combattues ou sublimées par elle, à travers un personnage se regardant lui-même à ce miroir social. Cette affinité virtuelle entre la scène et nous, d'une évidence presque banale, hante toute attitude artistique sans doute, tout geste musical certainement :

> Toute musique, même la plus prétendûment pure et autonome, constitue un véritable **théâtre,** mental d'abord ; mais aussi plus « extérieur » où se jouent les allégories de notre destin (2)

reconnaît Henri Pousseur, rassemblant un inventaire des réalités qui entourent à la fois l'œuvre et l'espace sonore qui la reçoit, l'espace de son audition.

Même si ces allégories ne sont pas toujours des tentations utopiques pour notre destin, H. Pousseur se demande si elles ne nous provoquent pas à nous en remettre à elles pour l'affronter :

> Celles-ci [...] ne se développent pas nécessairement **a posteriori ;** elles peuvent anticiper, expérimenter, fût-ce de manière très métaphorique, des solutions originales à certains problèmes qui se posent à nous (p. 13).

L'utopie retentit plus probable encore si l'œuvre musicale jouée se crée elle-même les réalités spécifiques qui l'entourent et appartient déjà au théâtre, et davantage si ce théâtre contient l'un des fondements même de l'utopie totale, l'impossible, c'est-à-dire une contradiction interne des messages ; alors en effet le miroir se trouble de plusieurs images contraires, et l'œuvre devient une utopie au second degré en répondant par sa fonction sociale aux aspirations humaines, mais par des solutions inconciliables à elles-mêmes. Or, le drame grec l'affirmait déjà, il est fréquent que naissent au théâtre de puissantes antinomies de messages, selon que nous ressentions ou refusions en nous, ou contre nous, en la société qui nous représente ou que nous refusons, ou contre elle, l'utopie collective ou le rêve personnel, les exigences du destin ou celles de notre nature, mais l'opéra s'y prête surtout, insistons une fois de plus, parce qu'il porte en lui l'irréductibilité de ses deux climats originels, le Divertissement et le Tragique, et que chaque moment de l'œuvre risque la dualité d'un texte littéraire, aux significations doubles, apparentes ou profondes, éventuellement divergentes, et du texte musical animé, nous l'avons assez reconnu, par la réciprocité des tensions vocales et orchestrales, et par le contrepoint des forces internes à cet orchestre, toutes puissances poïetiques enfin qui rejaillissent ou se privilégient dans la scénographie. Ce n'est pas le moindre paradoxe de l'opéra que chaque élément d'illusion ou reflet de nos utopies affirme individuellement son jeu propre au sein de l'envoûtement de synthèse des autres et à la fois exalte et fortifie le message de ses antagonismes. Ainsi avons-nous souligné des catalyses réversibles s'exerçant entre les échos de la musique et du livret, de la scène et de la musique, de la voix et de l'orchestre... Ce serait la circonstance de rappeler avec H. Pousseur un principe d'Aristote qu'« un tout est plus que la somme de ses parties » (pour reprendre avec lui la formulation des gelstaltistes) (3), mais ce qui se reconnaît ici à propos de l'examen critique de la théorie marxiste des « superstructures » idéologiques se ressent plus simplement et directement dans un cadre purement poïetique. Par cette exaltation, le retentissement de la totalité dramaturgique dépasse celui des attentes que chaque élément sollicitait de nous, comme si nous

---

* Voir « L'Education Musicale » depuis le n° 202, nov. 1973.

en recevions non la somme mais un message multiplié et que la valeur d'utopie de l'œuvre se signifiât à la différence entre notre attente et cette issue en nous.

S'il en est déjà ainsi de tout opéra de tradition, on reconnaît évidemment ici l'essence même de l'opéra wagnérien et de son Utopie. Suivre l'histoire de l'Opéra, n'est-ce pas, il est vrai, accueillir et reconnaître une succession des utopies humaines, et d'abord celles des créateurs comme tels, en leurs prétentions d'engager l'impossible, d'unifier les contraires et de traduire nos hantises. Depuis l'utopie de réforme mélodramatique et de retour au drame grec des cénacles florentins de la fin du XVI[e] siècle et la rare réussite de l'**Orfeo** de Monteverdi dans la conciliation des exigences littéraires et musicales et des tensions de la Fête et du Drame, jusqu'à l'expressionnisme unique du **Wozzeck** de Berg et les tentatives actuelles de spectacle musical total, tous les créateurs, les médiocres en sombrant, les génies en défiant les contraintes, abolissant les problèmes et se jouant des illusions de solution définitive, se sont heurtés à cette double faute originelle de l'Opéra, né du climat de fête et de divertissement princier ou « élitaire » de la Renaissance et cependant hanté par le message tragique grec et sa vocation sociale près du plus grand nombre d'auditeurs ; d'autre part, acharné à concilier deux modes expressions, le Son et le Verbe, qui ne répondent plus aux mêmes attentes psycho-physiologiques en nous, et dont les signes nous paraissent si irréductibles que les tentatives récentes de sémiologie comparée ou de sémiologie musicale fondée sur la linguistique trahissent, non pas peut-être une impasse, mais une immense difficulté (4). Symptomatiquement, il aura fallu que, après deux siècles d'une prise de consciente grandissante des problèmes de l'expression naturelle et de la vanité des solutions définitives, le mythologique tout extérieur, solution précaire à l'union du tragique et du merveilleux, s'intériorisât, à travers des héros intermédiaires, de légendes, d'histoire ancienne, en conscience profonde du Mythe, pour que la dispersion esthétique des écoles se soit affirmée, partout en signifiant sans doute dans l'Opéra une **Fête dévastée,** mais en des solutions expressives opposées : exaspération, grandissante jusqu'au vérisme, du pathétisme et de la virtuosité vocale des Italiens ; opéra imaginaire et masqué de présences expressives orchestrales et chorégraphiques de Berlioz ; rupture allemande des contraintes dans une roconnaissance grandissante de la seule valeur dramaturgique d'une polyphonie des pouvoirs de tous les éléments divers de la matière sonore assemblés sur le lieu scénique dans une exaltation de leurs jeux. En cela Mozart, le Beethoven de **Fidelio,** Weber, Wagner, R. Strauss, Schoenberg et Berg ont suivi le même chemin, riches ou lourds selon les œuvres, de bagages différents, mais aussi, au-delà des intentions et des écritures, Moussorgsky et Debussy. On comprendra peut-être que, de notre point de vue scénographique de dramaturgie musicale, Berlioz et les compositeurs du dernier groupe intéresseraient plus que l'école italienne, quels que soient les mérites d'un Verdi. Il reste que toutes ces tentatives, auxquelles s'ajoute logiquement celle de Diaghilev sont marquées de l'utopie d'une synthèse des arts dans l'opéra et la scène musicale, ou plus simplement même d'une fusion des arts du chant, de la parole et du geste, qui donnerait la clef d'un équilibre insaisissable d'éléments trop divers... Ce que nous avons montré à propos du **Parsifal** de Wieland Wagner, que toute réussite scénographique de l'opéra ne pouvait être valable au regard de la fonction sociale actualisante qu'elle implique, qu'envers une société et une époque données, reste vrai de toute invention d'équilibre nouveau et de synthèse des arts musicaux, littéraires, scéniques, qui appelle ou prétend solliciter la novation scénographique. L'utopie est donc flagrante en cette quête perpétuelle.

De cette esquisse historique et fonctionnelle des utopies fondamentales de l'Opéra, antagonismes presque irréductibles du texte et de la musique, sinon dans l'illusion, de la Fête et du Tragique, sinon dans la dévastation, se dégagent déjà trois aspects de l'utopie wagnérienne qui semble en avoir porté à l'extrême la tension, aspects qui rejoignent à peu près ceux que Götz Friedrich analyse lui-même :

1. — Un aspect majeur de l'intransigeante utopie wagnérienne est la **scène irréalisable,** qui prend source dans la difficulté d'y cristalliser à la fois chaque tension, chaque contenu idéal, de réaliser la totalité complexe de la plurivalence. Wagner a exprimé, en marge même parfois de ce qu'il a suggéré dans les livrets, des principes et indications presque imaginaires de son esthétique scénographique. Selon G. Friedrich, chaque opéra de Wagner témoigne d'exigences scéniques insolubles et d'une utopie visionnaire de réalisation, tant par la perfection technique impossible à l'époque que par la réponse exigée du public, réponse cependant nécessairement insatisfaisante. Est-ce à dire qu'un tel théâtre idéal soit vraiment irréalisable ? Ce premier aspect de l'impossible appelle l'attention : des critiques vont souvent en effet au pittoresque de certains faits scéniques (jeux des filles dans l'eau du Rhin, chevauchée aérienne des Walkyries, apparition d'ours, dragons, cygnes, vaisseau fantôme, écroulements de palais et embrasements universels, même s'ils sont dans la meilleure tradition de l'Opéra, et précisément parce qu'ils apparaissent comme un souvenir mythologiquement vide de la fantasmagorie scénique de l'opéra baroque ; on ne saisit pas, dans ce cas, qu'ils ne sont désormais que la surface d'une profonde intention et masquent par des apparitions des tendances autrement inexprimables d'imminentes présences quasi-abstraites d'idées non représentables enfouies dans le geste constant des livrets parce que devenus l'écho d'un mythique intérieur. Ces critiques ne traduisent surtout que l'inachèvement maladroit de la transgression scénique et d'un réalisme d'objets, peu persuasifs de ne pas dépasser l'apparence immédiate, quotidienne. Aujourd'hui, cependant, que toute possibilité en serait techniquement donnée, la nécessité semble s'en éloi-

gner, ce qui induirait à penser que la transgression espérée par Wagner trahit le deuxième aspect de son utopie :

2. — Sur cette scène irréalisable apparaît mieux en effet un aspect nouveau : **l'Opéra utopique :** non seulement le rêve dramaturgique de Wagner était utopique, mais il semble que l'irréalisable révélé dans l'acte même de sa création fut une valeur reconnue en elle-même et que la scène, à toute époque, de son renouvellement devrait désormais ne chercher que la perfection de son inachèvement. La réalisation scénique idéale ne fut et ne reste rêvée que dans son utopie, comme telle, dans sa difficulté elle-même ; mieux, la tendance actuelle rejoindrait finalement le rêve wagnérien secret d'un théâtre **invisible,** expression qui aura toujours été mal comprise, et que nous traduirions par un rêve d'appréhender non plus les formes reconnaissables et leurs évolutions, mais une Matière elle-même en son dynamisme imaginaire, selon un postulat que nous n'avons cessé de paraphraser ici, que, d'après Bachelard, la rêverie authentique, la rêverie créatrice, nous dirions l'utopie de l'œuvre en nous, celle qui fait participer un auteur à l'essence du Monde et nous-mêmes à l'intentionnalité des images, ne s'exerce qu'à partir de la Matière et non pas des formes changeantes (5). Toute une conception matérielle et dépouillée de la scénographie répond aujourd'hui à ce principe, où l'objet obligatoirement chargé de forme, lui refuse cependant toute signification, ne se conservant que l'épure d'un lieu nécessaire à la démarche des personnages, au profit de la Matière s'offrant dans l'illusion de faire naître ces êtres et de créer sur elle des lumières, ombres, nuances, symboles...

3. — En troisième aspect, cet opéra est aussi un **théâtre de l'Utopie,** un miroir privilégiant dans l'œuvre entier autant que sur une scène inconcevable les rêves de l'impossible humain ; selon G. Friedrich, ces drames de Wagner retracent et rassemblent la plupart des utopies qui, historiquement, ont animé et conduit l'humanité. Au-delà même des grands mythes nécessairement obscurs qui y forment les repères d'une histoire collective des rêves inconscients de l'homme, fondamentalement irréalisables parce que, précisément fondés sur cet irréalisable reconnu comme l'utopie sans cesse défaite mais sans cesse rejaillissante dans l'inéluctable affrontement au Tragique, nous pourrions citer des rêves et utopies plus cernables qui, cependant, même en apparence presque médiocres, intéressés, révèlent de grandes tendances où l'homme se dépasserait déjà. La représentation, utopie wagnérienne, déjà à elle seule cristallisation de nos rêves idéaux aux concrétisations banales, est ainsi ce foyer d'un miroir où la mise en scène est une mise en évidence qui peut saisir l'une des utopies de chaque œuvre de préférence à une autre.

Pour n'en citer que deux comme exemples de ce qu'une scénographie attentive devrait entendre dans le message wagnérien. une première utopie constante qui appelle certainement un écho scénique, est celle que trahit la dualité entre l'Errance et le rêve d'habiter des personnages wagnériens. Si l'errance romantique rejoint un vieux mythe antique en lui donnant un climat héroïque aisément reconnu par les metteurs en scène, le rêve d'habiter risquerait de s'alourdir encore, d'être un vieil instinct de propriétaire ; c'est même un peu le regard faux que nous portons parfois au Walhalla de Wotan, aux intrigues enrichissantes de Daland, voire au rêve dément de Klingsor... Bachelard nous fait prendre conscience que, bien au-delà de cet instinct, le rêve d'habitation est plutôt celui d'établir entre l'Univers et la Maison des rapports d'osmose et d'échange ou au contraire, dans le manichéisme indéniable du Monde, une distinction précise entre notre Au-dehors et l'Au-dedans, et donc une ouverture au Monde ou la cristallisation d'une Peur et une nécessité de protection (6), toutes utopies qui n'empêcheront pas l'inéluctable, les drames de Wagner illustrant trop cruellement cette faille essentielle de notre sécurité. A part la seule demeure d'Eva, que nous verrons toujours que de l'Au-dehors, il est impossible de trouver une demeure, une seule dans tous les opéras qui, espérée d'abord comme refuge et sécurité, ne trahisse sa vocation, ne croule, ne brûle, ne devienne, admise à travers ses mille failles, la demeure de la Mort, même si celle-ci s'y transfigure comme le Vaisseau du Hollandais, la salle du Graal du dernier acte de **Parsifal ;** de l'antre à la cime walkyrienne, de la demeure d'eau du Rhin à l'embrasement du Walhalla, toute **demeure,** comme toute Fête, est **dévastée ;** même celle de Hans Sachs, brusquement, voit entrer l'ombre de Tristan.

Plus généralement, le drame wagnérien traduit l'utopie de l'impossible, recherché, affronté, transgressé. Dans **le Vaisseau fantôme,** l'amour appelé par le Hollandais ne peut être que dans l'irréalisable et comme acte de mort ; la mort de l'élue doit être la seule réponse capable de le faire s'identifier à ce qu'il est, un mort en sursis, en attente ; Senta ne peut aimer la hantise de son rêve que pour achever sa destinée en provoquant la mort ; l'accomplissement est impossible autrement que dans la suprême utopie de la transgression. Nous avons assez évoqué l'utopie et le rêve impossible de **Tannhäuser** face aux **dilemnes insolubles :** être lui-même, au sein d'une société, hostile ou non (le Vénusberg, la Wartburg, les Chanteurs, les pélerins, le couple...), concilier l'amour et le désir, le cœur et la chair, adorer Dieu et la divinité païenne. Utopie fatale d'Elsa pour **Lohengrin ;** dès l'instant qu'elle appelle le secours d'un être surnaturel rêvé, elle s'égare dans l'impossible dont la seule issue est la Mort ; un être lié à l'autre monde ne saurait nier sa nature, se détourner de sa destinée et vivre autrement que, selon l'essence de tout surnaturel, en demeurant inconnaissable. Pour Elsa, le jeu est utopie : acceptant la non-révélation, elle ferait vivre en elle la torture de soupçons d'une gravité grandissante jusqu'à la mort ; exigeant la vérité, elle perd Lohengrin, solution dont elle meurt, si elle est au moins sublîme d'apporter ainsi au monde le témoignage sacré du Graal. Dans la **Tétralogie,** le heurt innombrable des inconciliables déconcerterait l'analyse ·

Retenons seulement quelques rêves utopiques essentiels à l'homme et aux dieux qu'il s'est créés, et même surtout le premier, provocateur de tous les autres, celui de l'Age d'Or, rêve d'un dieu qui, par l'Or éternel, aurait retenu le monde en sa primitive pureté, quand la force des choses, le rêve même de la Matière tendrait plutôt à délivrer de manière privilégiée le Maléfique, s'il est vrai que « l'hostilité du métal est sa première valeur imaginaire » (7) et que, « **blessant** », psychologiquement blessant », il puisse apparaître, dans les jeux de l'Imagination matérielle, comme l'impact, le stigmate du Tragique dans le Monde. En regard de cette agressivité, du mauvais côté cosmogonique, le bénéfique de cette Matière manichéenne dynamise cependant toute la **Tétralogie,** écartelant ainsi à chaque pas les personnages entre les deux pôles de sa puissance et interdisant durant toute l'œuvre toute solution à quelque être que ce soit : élement par élément, on suivrait les signes de cette dualité écartelante : le jeu maléfique, destructeur du Feu, mais aussi son rôle tutélaire autour de Brunnhilde, son pouvoir onirique d'ouverture au monde dans le foyer de Hunding, et, même dans la destruction, chargé de l'ambivalence de ne brûler que le Mal, et lui-même peut-être... ; manichéisme foncier de la Terre, maléfique des Nibelungs, bénéfique quand elle est celle d'Erda et de Siegfried (« Vie de la Terre », s'écriera Brunnhilde). Air agressif et violent initial de **Die Walküre,** exaltant de la nuit de printemps autour de Siegmund et de Sieglinde, violence et passion exaltante retentissant sur le début du IIIe acte, en un constant désir de cime nietzschéenne pure, pour constituer, nous le dirons, l'une des contradictoires majeures intraduisibles scéniquement de la **Tétralogie.** L'Eau, enfin, antagonisme premier de l'aggressivité du métal et de la Terre, en sa donnée première, maternelle, printanière, primitive et amoureuse, qui dans son idée fixe de reconquête, affirme pourtant à Siegfried son destin de Mort, et fera de Hagen la dernière victime.

A travers ces puissances irréductibles, chaque personnage heurte l'impossible et il semble que toute scénographie devrait s'attacher à suggérer ces deux espaces-matières de l'Utopie que sont, quand celle-ci rencontre le Tragique, le Mur et l'Abîme. Notre propos n'est pas de dire chaque impasse. Rappelons seulement, nous l'avons évoquée, qu'une structure en abîme enferme Wotan, surtout en l'acte II de **Die Walküre ;** revers sombre de sa descente au Niebelheim de **L'Or du Rhin** qu'accompagnait musicalement une gloire onirique, cette chute enfermante se rythme à la succession de sursauts et de défaites et par la dualité de l'**anima** et de l'**animus** jungiens le Rêve et la Volonté : Wotan appelle à lui son rêve, Brunnhilde, utopie incarnée, rencontre la volonté de Fricka, s'y soumet dans une rémission illusoire, que ruine à nouveau Brunnhilde en son refus pour assurer le rêve, l'utopie des Walsungs et de Wotan, avant d'abandonner elle-même, puis de ré-embrasser le rêve du couple et de Wotan. C'est ainsi contre lui-même que le dieu désarme celui que protège Brunnhilde, condamne celle-ci et lui-même à la solitude, au renoncement définitif de l'utopie et du rêve vivant qu'ils étaient l'un pour l'autre, enlevant à sa fille ce don espéré de chaque humain, l'immortalité ; en en prévoyant lui aussi la perte, il n'est plus que le voyageur, l'errant, le témoin de la seule utopie de retarder la défaite des dieux, quête impossible aux constants échecs que signent ses dialogues plus tard, avec Mime, Albéric, Fafner, Erda, Siegfried. Une scène où se témoigne tragiquement entre toutes l'utopie divine serait celle que nous avons dite, de Waltraute apparue sur la haute cime pour tenter la pitié de Brunnhilde sur le sort des dieux en la faisant renoncer à l'anneau ; rien de sublime comme la lutte de celle qui, encore sous l'apparence de tous les pouvoirs divins, est désarmée par le rêve obstiné de Brunnhilde, simple humaine, dans un admirable renversement de notre utopie qui, d'ordinaire blessée au mur aveugle des dieux, voit ici l'utopie divine se rompre sur l'illusion la plus certaine de notre nature, l'amour.

Toutes ces utopies humaines, assemblées par Wagner en ses drames, ne connaissent donc que la seule issue de la Mort, « **anti-utopie par excellence** » (8), même si elle est saluée comme une consécration ; en cette solution, illusoire, de transgression, **Tristan et Isolde** s'offre comme l'exaspération du **Hollandais** contre l'impossible, dont il n'est même pas nécessaire que nous retracions le paysage, devenu celui d'un mythe universel de l'amour-passion qui ne se nourrit que de l'irréalisable ; parallèlement **Parsifal** se présente, entre fête profane et fête sacrée, et dans la lignée de **Tannhäuser,** comme la tentative à la fois plus exaspérante et plus purificatrice encore de réunir, comme veut le signifier sur sa personne Kundry à la fin de la dernière scène, l'instinct de la bête, désirante puis soumise, prête à servir, et la disponibilité, l'appartenance essentielle de l'ange au divin, ce qui constituerait l'utopie humaine la plus forte de toute l'œuvre wagnérienne. Nous devrons le souligner.

Ce qui valorise et rend efficace l'utopie wagnérienne est la fusion des trois plans que nous avons parcourus ; en espérant leur étude séparée, l'évidence est vite ressentie que les difficiles problèmes scénographiques par exemple voient leur solution liée à la reconnaissance de la volonté utopique de Wagner et à la représentation de nos utopies chaque fois actuelles en telle ou telle scène d'un drame ; chaque étude de situation le montrerait.

Nous n'en approfondirons que deux cas, empruntés à **la Walkyrie** et à **Parsifal,** non sans remarquer auparavant que de cette vision de l'utopie, Götz Friedrich énonçait la conséquence créatrice évidente pour lui : la mise en scène wagnérienne doit, à chaque instant, appeler à elle les utopies contenues dans les drames et par les rêves de représentation utopiques de Wagner, les proposer dans leur actualité aux hommes d'aujourd'hui. Par conséquent, non seulement la scénographie wagnérienne doit se trans-

former, d'année en année, en une poursuite de cet insaisissable essentiel voulu par Wagner en sa conception scénique, mais elle doit servir notre Utopie, la refléter ; le metteur en scène doit connaître celle-ci et découvrir quels liens il peut établir entre celles qui sont en attente dans le drame proposé et celle qui est en attente dans la société qui s'y rassemble comme devant un miroir.

En cette intention, G. Friedrich rejoindrait certaines tentatives de Henri Pousseur, ce qui n'est nullement fortuit puisqu'on sait l'affinité marxiste avouée du metteur en scène et la tentative, utopique nous le craignons, de Pousseur, d'une convergence de la théorie marxiste et de la pensée chrétienne dans le domaine devenu commun des accomplissements humains et artistiques dans une perspective d'**Utopie** sociale **totale,** d'**Utopie finale** et de perfection future dont il rêve et bien proche, assure-t-il, de l'Espérance eschatologique des premiers chrétiens (pp. 124 et 126). Reconnaissons que la scène finale, vide autour de Tannhäuser foudroyé au milieu de voix sonores invisibles de pélerins devenus inconnaissables, justifiait, en 1972 à Bayreuth, cette convergence. Par contre, la fin prévue initialement par G. Friedrich dont la scène s'envahissait d'un peuple quotidien, actuel, ne parlait qu'en faveur de l'utopie sociale, tandis que l'été dernier (1973) le retour des pélerins, malgré la neutralité recherchée de leurs costumes, re-christianisait peut-être trop à nouveau le message de Götz Friedrich.

Henri Pousseur critique la théorie traditionnelle de l'art « d'incarner » et de neutraliser les rêves inassouvis d'une humanité aliénée, coupée d'elle-même :

> Il s'agit, poursuit-il, pour les empêcher d'agir au niveau réel (par exemple de la revendication politique) de projeter dans un « au-delà » purement idéal les représentations d'une conscience dépossédée, d'une imagination affamée. Cette sollicitation est d'autant plus insidieuse qu'elle consiste précisément en une sublimation de la pauvreté, de l'ascèse et de l'immatérialité [...], c'est-à-dire en une justification et prétendue valorisation de l'injustice régnante (pp. 117-118).

Pauvreté, ascèse, immatérialité sont en effet des climats privilégiés de **Lohengrin, Tannhäuser, Parsifal,** mais, encore que nous contesterions sur plus d'un point cette vue trop sommaire des intentions théoriques traditionnelles de l'art, remarquons tout de même l'essentielle différence du message wagnérien qui, tout en sublîmant ces climats, n'en justifie jamais l'injustice, au contraire, toute la **Tétralogie** de la malédiction de l'Or et de la dénonciation de la volonté de puissance en témoignerait. De plus, Wagner vient sublimer sans doute des rêves inassouvis, mais bien précisément des rêves inassouvissables, utopiques, irréalisables, et non pas par contraintes sociales, mais par notre condition humaine. Un homme comme G. Friedrich ne s'y trompe pas qui regarde et entend Wagner comme révolutionnaire, non pas dans le folklore des journées d'émeute de 1848, mais dans la pensée profonde, interne à l'œuvre ; nous marquerions seulement notre distance à toute interprétation idéologique de l'œuvre en protestant une fois encore que seule le dynamisme de la Matière musicale joue ici le rôle conducteur en avant de toute philosophie, et que c'est à partir de cette Matière que l'utopie wagnérienne doit être traduite, interprétée en scène. N'est-ce pas, d'ailleurs, la pensée de H. Pousseur, reconnaissant à la Matière le pouvoir de fixer et de vaincre même l'utopie :

> Les **structures** que manifeste la matière à tous ses niveaux ne sont-elles pas les signes d'une lutte perpétuelle, voire d'une victoire (fût-elle éphémère) sur le temps comme processus de destruction ? (p. 125).

Loin de toute idéologie par conséquent, sur le plan des intentions, un scénographe de Wagner pourra cependant tenir compte de la critique matérialiste de l'art, qui va dans le sens du seul travail de reconnaissance de la novation interne de l'œuvre :

> la création d'art n'est jamais conforme (du moins dans notre monde occidental) à ce que les théories établies attendent d'elle [...]. Le fait qu'elle se définisse par son potentiel d'**invention,** lui confère une valeur « réalisante », et enrichissante » génératrice de vérité et par là même contestatrice, revendicatrice, progressiste (p. 118).

Cette croyance légitime dans la force réalisante de l'œuvre nouvelle, que l'analyse peut révéler, rejoint la conviction de P. Boulez que nous relevions précédemment (9) sur la valeur de révélation de l'œuvre chaque fois abordée comme une découverte d'hiéroglyphes et sur l'écho de nouveauté et de progression vers un but inconnu (dirions-nous utopique ?) dont elle répondait à celui qui en gardait en lui le Désir.

(A suivre.)

NOTES

1. Cf. Un rêve de Carnaval tragique dans le Miroir d'un homme seul : **Benvenuto Cellini, Association Nationale Hector Berlioz, Inter-Bulletin,** n° 4, 1973, pp. 16-21.
2. Henri Pousseur, **Musique, Sémantique, Société,** Paris, Castermann, coll. Mutations-Orientations, n° 19, 1972, p. 13.
3. H. Pousseur, op. cit., p. 120.
4. Réserve qui n'ôte rien de notre intérêt pour quelques travaux récents : ainsi **Musique en Jeu** n° 5 (décembre 1971) et n° 10 (mars 1973), numéros consacrés à la sémiologie musicale. — Cf. encore une thèse récente (1974) de J. Titeux : **La Musique sérielle, Essai d'application d'une théorie sémiologique** (Université de Paris I).
5. A ce sujet, G. Bachelard, **L'Eau et les Rêves,** Paris, José Corti, 1942, pp. 1-7.
6. Cf. **La Poétique de l'Espace,** Paris P.U.F., 1958, chap. II, Maison et Univers, et IX, La dialectique du dehors et du dedans.
7. **La Terre et les rêveries de la volonté,** Paris, José Corti, 1948, p. 238.
8. H. Pousseur, op. cit., p. 124.
9. Cf. Opéra et Scénographie, **L'Education Musicale,** n° 206, mars 74, p. 234.

VARIATIONS
SUR UN THEME EXPONENTIEL

par J.-M. CHEVALLIER
Professeur au lycée Marcelin Berthelot, Saint-Maur

Devinette : Que représente cette figure ?

Pour son auteur — qui est mathématicien — c'est, dans le repère (O, I, J), le « diagramme en bâtons » de la fonction exponentielle qui, à la variable entière **n** variant de 0 à 24, associe la valeur

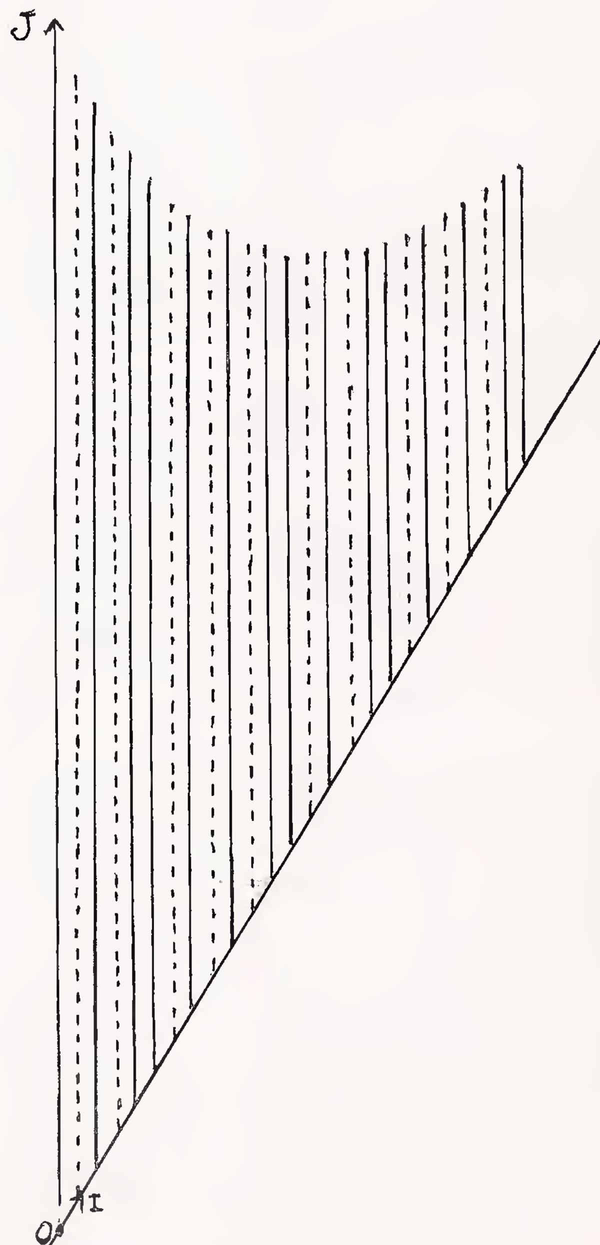
$$\frac{1}{2}^{\frac{n}{12}}.$$

Mais dire que, pour le non-mathématicien, cette figure peut évoquer la forme d'une harpe, ou du moins d'une partie de harpe, ne paraît pas un excès de langage ou d'imagination.

Certes, la harpe chromatique moderne n'est pas tout à fait construite de cette façon : les cordes « naturelles » (figurées en traits pleins) sont placées sur une face de l'instrument, les cordes « dièses » (en pointillé), sur l'autre face. En un sens, le dessin serait donc plus conforme à l'intérieur d'un piano, si celui-ci ne comportait en général plusieurs cordes pour la même note. Ces détails de construction mis à part — malgré leur intérêt théorique ou pratique —, il reste que ces 25 « bâtons » font bien songer aux cordes de deux octaves consécutives dans un instrument de ce genre.

Cette ressemblance n'est pas l'effet du hasard, bien entendu. Chacun sait que la fréquence du son émis par une corde vibrante dépend de trois paramètres : la longueur, la tension, la densité linéaire de la corde ; si les deux derniers sont les mêmes pour toutes les cordes, seule intervient la longueur, inversement proportionnelle à la fréquence. D'une octave à l'autre, la longueur est donc divisée par 2, ce que les Pythagoriciens avaient déjà reconnu. En termes plus pédants, la longueur est une fonction exponentielle, de base $\frac{1}{2}$, de l'intervalle musical exprimé en octaves ; si cet intervalle croît par demi-tons tous égaux à 1/12 de l'octave, on est amené à la formule donnée ci-dessus.

A vrai dire, la harpe antique, ou même médiévale, n'avait pas une forme aussi sophistiquée (on remarquera que l'éthymologie du mot moderne est le grec **harpè** qui désignait la faux, la faucille, le sabre courbe ; et l'on ne s'amuse pas, en général, à dessiner exponentiellement les lames de ces instruments !). Mais c'est que la harpe primitive avait une étendue assez faible : dans ces conditions, n'importe quelle fonction ressemblant en gros à une exponentielle pouvait faire l'affaire, car on avait toujours la ressource de rattraper les écarts, soit en déplaçant légèrement le point d'attache, soit en agissant sur la tension, soit en choisissant des cordes plus ou moins grosses. Il n'en a plus été de même pour une harpe dont l'étendue dépassait six octaves : pour une grande partie de cet intervalle tout au moins, il convenait d'adopter des cordes de grosseur uniforme et de n'utiliser les faibles variations de tension que pour parfaire l'accord de l'instrument ; cela astreignait les longueurs des cordes à épouser fidèlement la forme exponentielle théorique. Cependant, construire la harpe entière sur ce modèle l'eût rendue impossible à manier : la longueur de la corde la plus grave aurait été environ 90 fois celle de la corde la plus aiguë ! Le seul recours consistait à agir sur le dernier paramètre, la densité linéaire de la corde : d'où l'emploi, pour les sons graves, des cordes filées.



MAURICE EMMANUEL : SALAMINE

son aspect vocal

par Mlle CHARTREUX

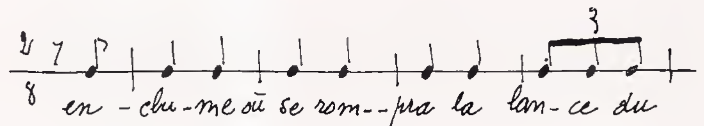
Professeur d'Education Musicale au Lycée Claude Monet

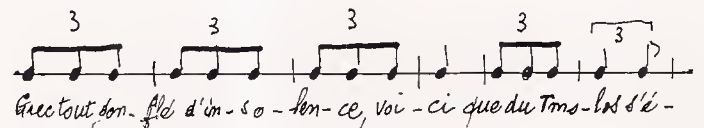
Ayant étudié la structure et le langage de l'œuvre dans un précédent article, nous consacrerons celui-ci à l'aspect vocal de **Salamine.**

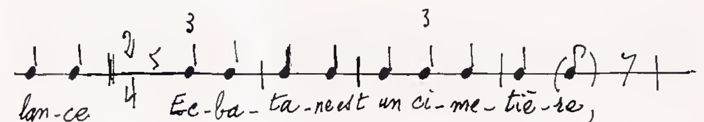
Maurice Emmanuel a transformé, sans le trahir, son modèle antique afin que l'ouvrage n'ait pas à redouter la scène lyrique. En effet, dans la tragédie des **Perses,** les rôles de la reine, du messager et de Darius sont parlés. Cet élément dramatique y cède souvent la place à l'élément lyrique et lui sert de soutien. Dans le premier épisode, le chœur répond au messager en chantant ; il chante encore dans le deuxième épisode pour évoquer l'ombre de Darius et le dernier épisode est entièrement chanté par Xerxès et le chœur qui dialoguent. Remarquons que les dialogues sont rares dans les **Perses,** Eschyle éprouvant de la difficulté à faire intervenir plusieurs personnages à la fois.

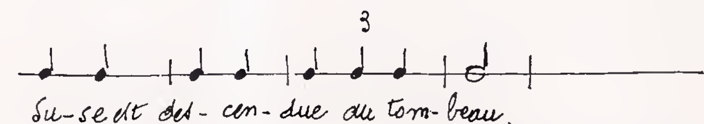
Tous les rôles sont chantés dans **Salamine** à l'exception de celui du Choryphée et M. Emmanuel, animé du double souci de fidélité et de diversité, adopte différents styles vocaux dont les nuances s'échelonnent du récitatif au lyrisme pur. Ainsi, Atossa (soprano), le messager (baryton) et Darius (basse) s'expriment par un récitatif dramatique dont l'unité de style n'exclut pas toutefois des variantes appropriées à chacun des personnages. La partie véritablement lyrique est assurée par le rôle de Xerxès et par l'intervention du chœur ainsi que des solistes détachés de lui.

Les Grecs faisaient usage d'un moyen expressif aujourd'hui condamné : la récitation parlée sur accompagnement instrumental insérée dans un ensemble de rôles chantés. M. Emmanuel le remet en vigueur dans Salamine avec le personnage du Coryphée. Dans la tragédie grecque, celui-ci avait pour mission de diriger le chœur dans ses évolutions rythmées et chantées et d'intervenir aussi dans le dialogue comme un personnage du drame. Il garde ici ses fonctions et participe étroitement à l'action, soit en s'adressant directement aux protagonistes, soit en commentant une situation. Ainsi, il exprime dès le début du premier acte l'angoisse des fidèles et du peuple restés sans nouvelles de la guerre ; après le récit du messager, il fait un bilan du désastre. Au second acte, il se joint à la reine et au chœur pour invoquer les mânes de Darius et s'associe à la douleur de Xerxès au troisième acte. Si M. Emmanuel fait une notation rythmique du texte parlé, il précise bien « **qu'en ce qui concerne la déclamation accompagnée, c'est la bonne articulation du récitant dans un tempo où il se sente à l'aise, qui doit guider le chef d'orchestre** » (1). Toutefois, cette notation n'épouse pas la versification et donne au débit une grande fluidité, soulignant parfois, grâce à la variété des figures rythmiques, le sens du texte. En voici deux exemples d'un caractère différent (2).





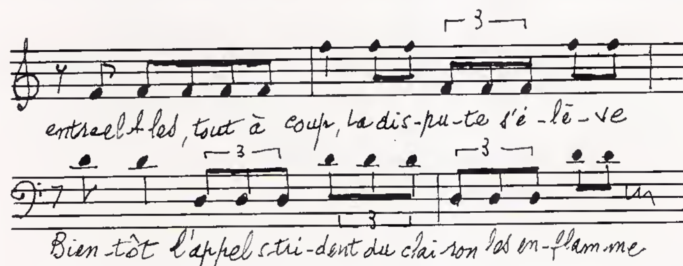




Ce rôle parlé du coryphée ne nuit en rien à l'unité de l'œuvre, la continuité musicale étant assurée par un accompagnement orchestral qui crée, avec un art de la plus grande discrétion, l'atmosphère souhaitée.

Le récitatif dramatique, certes mesuré, est rythmiquement très souple grâce à l'abondance des triolets, un débit proche de la parole et un syllabisme quasi-systématique rarement interrompu par de courtes vocalises. Sa ligne mélodique est généralement de faible amplitude et se déroule souvent recto-tono, véritable corde de récitation. Ce récitatif linéaire est altéré de temps à autre par des intervalles expressifs ou des élans lyriques destinés à mettre en valeur

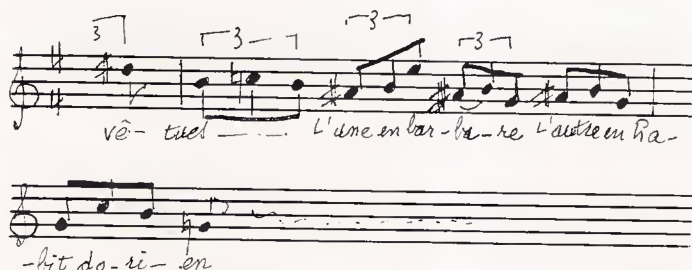
certains mots. Il s'anime aussi par les besoins d'un texte à caractère anecdotique ou narratif. Les grands intervalles mélodiques sont rares dans le récitatif. Expressifs, ils se révèlent d'autant mieux qu'ils jaillissent d'un contexte vocal où priment la psalmodie et les degrés conjoints. Voici deux exemples, l'un prélevé dans le rôle d'Atossa, l'autre dans celui du messager, très proches par le caractère et significatifs de l'usage que fait M. Emmanuel du saut d'octave.

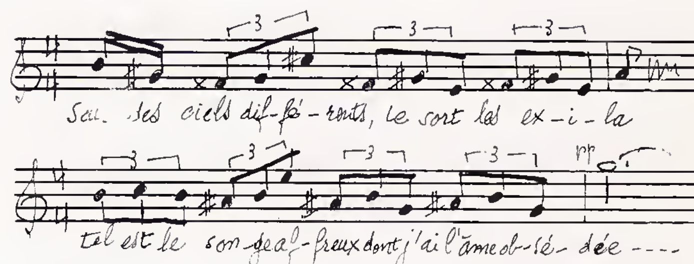


Nous remarquerons, à titre de référence, que le préambule où Atossa fait part de ses inquiétudes à l'assemblée des fidèles est très proche de la scène de la lettre dans **Pelléas et Mélisande** de Claude Debussy, par une ligne vocale de faible étendue où les triolets abondent et qui ressemble tantôt à une psalmodie, tantôt à une cantilène lyrique, et par un discret accompagnement orchestral fait de longues tenues.
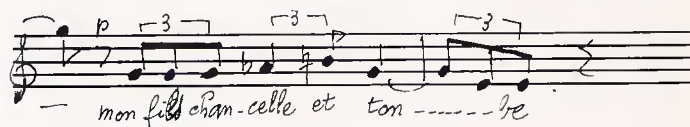
Le syllabisme est, nous l'avons dit, à peu près systématique dans ces trois récitatifs, mais on note cependant quelques courtes vocalises dans le songe de la reine et un unique exemple de ce type dans le récit du messager ; on les trouve précisément dans les éléments figuralistes, rares dans la partie vocale de l'œuvre

Dans l'allégorie du rêve de la reine, les Perses et les Grecs sont symbolisés par deux femmes, l'une barbare qui se plie au joug du char de Xerxès, l'autre grecque qui se libère violemment de ses liens. Le drapé de leurs vêtements est évoqué par un mélisme en mode chromatique oriental dont l'effet descriptif est rehaussé par la succession des triolets. Ce mélisme se reproduit deux fois au cours de ce récit et perd peu à peu son caractère figuraliste. La seconde fois, il suggère les destinées opposées des deux sœurs et souligne simplement à sa dernière apparition l'angoisse de la reine. Maurice Emmanuel, avec un art consommé, substitue à l'aspect descriptif d'une cellule mélodique, l'expression dépouillée d'un sentiment.





Autre élément figuraliste dans le même épisode :



Le seul grand rôle lyrique de l'œuvre est celui de Xerxès. En effet, il ne s'agit plus d'un récit épique ou anecdotique, ou d'un discours venu d'outre-tombe, mais d'un chant qui exprime la révolte et le désespoir humains devant l'implacable justice divine. Xerxès manifeste une gamme de sentiments dont la gradation oriente le style vocal. La véhémence de ces sentiments va déterminer une ligne vocale aux contours vigoureusement dessinés, à l'ambitus large, riche d'élans lyriques et d'intervalles âpres, parfois rehaussée d'un chromatisme expressif. La rythmique souple et affranchie des temps forts contribue pour une large part à la mise en valeur du texte. Il est à noter que la douleur et la détresse, sentiments puissants et

sans mélange, sont traduits par Emmanuel avec un remarquable sens de la mesure qui le préserve de toute exubérance de mauvais goût. Ce dernier épisode, un des sommets dramatiques de l'œuvre, est, dans sa sobriété et sa noblesse, très simplement émouvant comme en témoigne une des plus belles phrases lyriques du rôle :

D'après les caractéristiques du traitement de la voix, nous pouvons dire que celle-ci n'est jamais mise en valeur pour elle-même grâce à des effets purement vocaux, mais qu'elle est avant tout au service du texte, sans toutefois le suivre pas à pas. On pourrait opposer cette conception à celle de Debussy dans **Pelléas et Mélisande** où les contours de la ligne vocale épousent le texte dans ses moindres intentions. Il est vrai que les deux œuvres, diamétralement opposées par le sujet traité, le sont inévitablement par les moyens d'expression qui y sont mis en œuvre.

Le chœur, dans la tragédie grecque antique, composé d'une douzaine de choreutes et dirigé par le coryphée, représente l'élément lyrique et dynamique du drame par ses évolutions rythmées et chantées. Il reste néanmoins en deçà de l'action et son rôle est proprement celui d'un spectateur sur scène, mais d'un spectateur actif qui commente les péripéties du drame sans y participer directement. Il y a donc gradation de l'importance respective des divers éléments de la tragédie ; dans l'ordre décroissant : les protagonistes, le choryphée, le chœur. Cette gradation se manifeste sur le plan musical par la préséance des mots sur la mélodie lorsqu'il s'agit, comme nous l'avons vu, d'exprimer les sentiments individuels. Par contre, « **dans les strophes lyriques chorales où l'expression du sentiment collectif prédomine, l'invention du rythme et de la mélodie précède l'invention des mots** » (3). Il va de soi que M. Emmanuel n'a pu suivre ce principe à la lettre dans la mesure où le texte lui était déjà imposé et qu'il ne pouvait être, à l'instar d'Eschyle, poète, musicien, metteur en scène et chorégraphe. Il monte cependant, dans le traitement des chœurs, un désir de faire passer avant tout un lyrisme capable d'équilibrer la partie purement dramatique et se montre en cela fidèle à la manière grecque. Mais il innove lorsqu'il transforme, au troisième acte, le chœur en personnage à part entière pour l'opposer à Xerxès en un vigoureux dialogue, ouvrant ainsi des perspectives nouvelles au théâtre lyrique.

Emmanuel traite ces ensembles chorals par masses, de manière à rendre plus frappante la brièveté de leurs interventions. Ainsi, il use d'une écriture horizontale, au dessin vigoureux dans la simplicité, bannissant les entrées en imitations du contrepoint traditionnel. Sa polyphonie, proche par l'esprit de la monodie, affecte généralement des rythmes parallèles pour toutes les voix et se présente fréquemment a capella et à l'unisson. Le syllabisme règne en permanence sauf dans les quelques cas où la vocalise s'impose naturellement.

Nous avons constaté dans les rôles solistes l'emploi du chromatisme comme moyen expressif. C'est à ce titre qu'il est utilisé dans les chœurs où son action est accrue par l'effectif vocal et la réitération due au principe strophe-antistrophe :

L'exemple qui suit, du même type que les précédents, souligne bien le caractère agressif du texte et suggère auditivement le mouvement scénique de la foule harcelant Xerxès :

L'importance de ces ensembles chorals affermit l'équilibre entre la partie dramatique et la partie lyrique. Le lyrisme semble cependant l'emporter, selon le désir de l'auteur, puisqu'il domine tout le dernier acte.

NOTES

1. Extrait de l'avertissement placé en tête de la partition réduite éditée chez Choudens, 38, rue Jean-Mermoz, 75008 Paris.
2. Page 29. Page 89, partition réduite.
3. Maurice Emmanuel, chapitre Grèce dans l'Encyclopédie de Lavignac.

A l'intention des instituteurs et institutrices

ACTIVITÉ D'ÉVEIL ARTISTIQUE

par Madeleine MABILAT

Professeur d'Education Musicale à l'E.N.F. de Melun

A L'INTENTION DES MAITRES DU CYCLE PRE-ELEMENTAIRE ET DU CYCLE ELEMENTAIRE LA CULTURE VOCALE

« Redis-moi cette chanson... elle est comme le vent du Sud qui serait passé sur un banc de violettes » (Shakespeare).

Le chant doit avoir une place privilégiée à l'Ecole maternelle comme à l'Ecole élémentaire, et la pratique vocale doit être considérée comme un jeu qui serait à la source d'un travail collectif. Mais il est important de recréer une ouverture dans ce domaine, où l'on pourrait participer à la fois individuellement et collectivement. A travers le chant, il faut donner confiance à l'enfant, et à susciter l'intérêt pour la musique en mettant la vie dans la culture vocale, laquelle est le prolongement du sensoriel. Elle devra permettre à **tous** les enfants de s'exprimer. Au départ, la culture vocale sera libre : elle favorisera ainsi l'improvisation.

La culture vocale libre trouve, chez les tout-petits, son application naturelle dans les petites rondes mimées et dialoguées, où le chant se mêle au jeu. Mais l'expression vocale spontanée doit se cultiver à tous les niveaux, car elle permet de développer l'attention auditive, et libère l'enfant qui, à priori, ne peut imiter (c'est-à-dire chante faux). J'évoquerai donc une série de jeux vocaux qui prendront place dans le chant suivant son texte musical.

L'intérêt des « jeux libres » est d'habituer l'enfant meneur de jeu, à conduire sa voix en vue d'entraîner son groupe, ce qui l'amuse et ne le fatigue pas. Maurice Martenot, l'inventeur des Ondes Martenot, précise que par le jeu de la « fusée et de la sirène » s'organise une véritable gymnastique de l'organe vocal, qui développe la tessiture.

Jeux vocaux en Maternelle

— Apprendre à respirer : « Respirons comme si nous sentions une fleur ».

— Jeu de la fusée et de la sirène.

— Sur une voyelle (choisir celle qui revient souvent dans le texte du chant) ou bouche fermée (mettre la langue entre les dents), monter la voix, en s'aidant d'un mouvement de bras, en un « glissando rapide » = **voix glissée en montant** (comme la sirène).

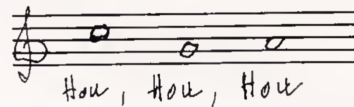
— Le jeu est repris afin d'aller **plus haut** (ne pas faire tenir le son terminal).

— Puis reprendre la montée, mais cette fois-ci redescendre (comme la sirène) = voix glissée ascendante et descendante imitant le vent.

Remarque. — En associant le mouvement de bras à la voix, tous les enfants réussiront à bien suivre la direction du mouvement sonore.

Jeu d'appel ou l'écho (Jeu d'imitation). — Par exemple, sur la comptine « **Hou, Hou, Hou** », extraite de « **Musique pour enfants** » de Jos Wuytack (Editions Schott) afin de travailler les intonations.

Organisons le jeu d'appel :

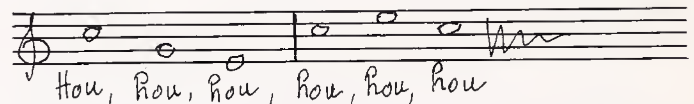


— Le meneur chante cet appel en associant le mouvement du bras au mouvement mélodique.

— La classe répond. Divisons la classe en deux groupes : un groupe refait l'appel, l'autre répond moins fort : l'écho.

Jeu d'improvisation. — Il y aura plusieurs phases pour conduire ce jeu à une certaine évolution.

— Appelons le loup autrement ? — Un enfant improvise, la classe répond. — Improviser au préalable, si cela est nécessaire, pour diriger le jeu. Exemple :

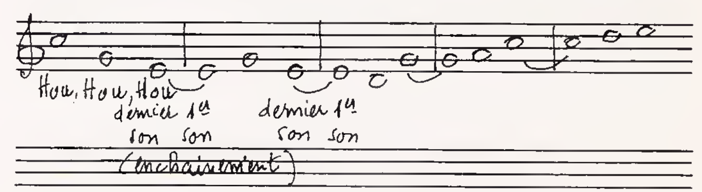


Quand les enfants ont l'habitude d'inventer des formulettes, on propose à un groupe de répondre **non pas en imitant,** mais en créant à chaque fois de nouvelles formulettes librement, sans liens.

Exemple : un enfant invente une formulette (un appel) ; un autre enfant répond une autre formulette.

Puis, un peu plus tard, lorsque le jeu d'appel est bien compris, bien motivé, on inventera la formulette (appel) en prenant comme point d'appui le dernier son de « l'appel », lequel deviendra le premier son de l'invention suivante ; par exemple :

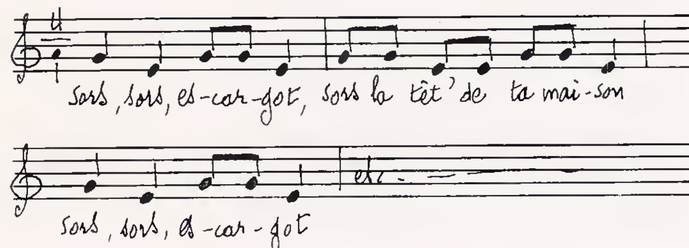
« Enchaînement de formulettes » ou « appels »



Ce jeu libre qui établit des automatismes vocaux est vivant et anime la pensée musicale. Avant le chant conscient. c'est une étape qui doit aider tous les enfants à s'exprimer.

EN MATERNELLE
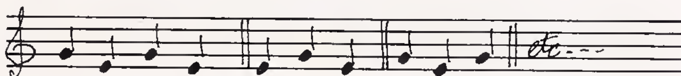
Jeu d'ondulation sur la comptine suivante :



— Sur les deux sons : sol-mi toujours **représentés**



gestuellement, on « inventera » de petites phrases qui évoqueront déjà des vocalises. Exemple :



Par le **geste,** l'enfant sera meneur de jeux ; il dirigera le groupe.

Remarque. — On « vocalisera » sur les voyelles et les syllabes du texte. Ex. : o, é, a - têt, got, mai, ta, son, de.

Jeu d'attirance (approche de la polyphonie).

1° Sur sol et mi, faire observer à l'aide de la flûte à bec qu'un son peut durer longtemps : « son long ». Idem à la voix.

En organisant ce jeu vocal, montrer la nécessité d'une bonne respiration pour « tenir » le son. Représenter le son gestuellement : tendre le bras et avancer la main pour donner l'impression du son qui avance. Cela représentera la « durée » du son. En fermant le poing, on arrêtera le son.

— Faire le jeu vocal sur sol et mi en utilisant les voyelles et les syllabes précédentes. Le « sol » sera montré plus haut que le « mi ».

L'enfant pourra être meneur de jeu par le geste du bras, il proposera une hauteur « sol », puis « mi », plus bas, et fera avancer le son.

Remarque. — Les petits enfants respireront librement sur un « son long ».

2° **Jeu d'attirance** (le jeu précédent l'a préparé).

Faire chanter au groupe le son « sol » sur une voyelle ou une syllabe. Le son sera toujours représenté gestuellement par un meneur. Les enfants chanteront sur la durée du son = son long. **En même temps,** le maître jouera un « mi » sur une flûte à bec ou un carillon. **Inversement,** faire chanter le « mi », et simultanément le maître jouera le son « sol ».

Remarque. — Les enfants devront **tenir** le son et **résister** au son différent joué par le maître ou un meneur de jeu. On pourra expliquer aux enfants que les sons s'attirent entre eux comme les aimants attirent le fer.

AU C.P.

Après ce jeu d'attirance et après plusieurs essais, on fera deux groupes : un groupe pour le son sol ; un groupe pour le son mi (on inversera).

Toujours bras tendu pour faire avancer le son (son long), faire chanter le « sol » sur une voyelle ou syllabe, puis le « mi » qui partira en décalage au signe du second bras, lequel indiquera le son le plus bas. Puis, inversement, en partant du « mi », le « sol » sera chanté en décalage.

Cette attaque décalée préparera l'attaque simultanée des deux sons.

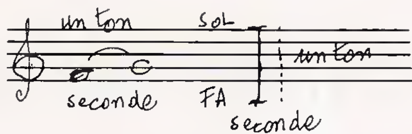
Ce jeu vocal d'un niveau plus élevé suscite généralement beaucoup d'intérêt au C.P. et C.E. 1, surtout si le meneur de jeu imagine et invente des jeux d'attirance nouveaux. Par exemple : sur **un ton tenu** par le groupe, le meneur jouera (flûte à bec ou carillon) une petite chanson comme **Au clair de la lune, J'ai du bon tabac, Une poule sur un mur.** En demandant au groupe de chanter cette **phrase entendue** en surimpression du son tenu, on développera l'attention auditive et la mémoire. Il en sera de même dans cet autre jeu vocal où, sur **un son tenu** (son long) par le groupe, le maître jouera un autre son, **plusieurs fois,** et demandera : 1° Combien de fois le son a-t-il été joué ? — 2° Il fera chanter ce son, sur une syllabe ou une voyelle, après un moment de silence, ceci développera l'audition intérieure.

(A suivre.)

A L'INTENTION DES MAITRES DU CYCLE ELEMENTAIRE

(Chapitre 13 Flûtécolière, 2e cahier). C.M. 2.

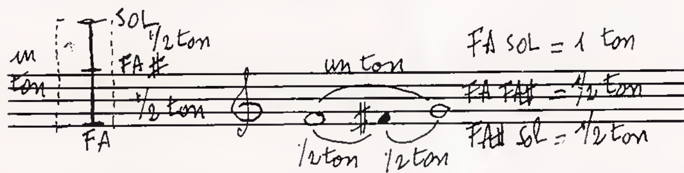
Si la gamme de sol a été découverte, on tentera de situer le fa dièse : 1° sa place exacte ; 2° son rôle. Mais, ce n'est nullement une obligation pour travailler ce nouveau doigté fa dièse, que l'on abordera dans la danse de **Claude Gervaise** (compositeur de « danceries » de la 1re moitié du XVIe siècle) et dans le canon de **Praetorius** dont le vrai nom est **Schultheiss.** Ce qui est important, c'est d'observer **auditivement** que le fa dièse modifie la distance entre les deux sons conjoints : fa-sol. Pour cela, représenter graphiquement (éventuellement) ces deux hauteurs :



— Les jouer à la flûte à bec — Les chanter — Définir l'intervalle (distance) = seconde — Indiquer sa « longueur » = 1 ton.

Remarque. — « Un ton » c'est-à-dire « longueur » ou étendue est une expression spécifique de la musique.

— Le meneur de jeu jouera à la flûte à bec fa-sol = un ton, puis fa-fa dièse-sol, en laissant découvrir ce qui se passe. Les réponses venant de l'observation auditive pourraient amener le graphisme suivant : « Relations entre le schéma et les sons ».



Cela démontre que l'intervalle de seconde fa-sol a une « longueur » = un ton qui peut se diviser en deux demi-tons.

Pour indiquer le demi-ton, on a inventé ce signe : le dièse, du grec « diesis », qui signifie le plus petit intervalle.

— Dans ces observations visuelles et **surtout auditives,** faire trouver le rôle du dièse : **il élève** le son (observations sur la flûte à bec). Le chapitre 13 (en évoquant cette altération le dièse) permettra des auditions de l'époque de Claude Gervaise. Je signale le disque « **Un bal chez Rabelais »,** Harmonia Mundi : HM 931. Quant au thème de la 9e Symphonie de Beethoven, il servira d'introduction à l'œuvre, que l'on pourra découvrir par **petites séquences.** L'audition des « Danceries » de Claude Gervaise (différents mouvements vifs, lents, vifs) et les différents mouvements de la 9e Symphonie pourraient, dans la « notion d'ordre avec transitivité », faire découvrir les « formes » musicales.

Remarque. — Liée au temps (évaluer le temps), la notion de transitivité évoque dans la **succession des instants** les différents moments.

— Faire découvrir : 1° l'enchaînement des « danceries » ; 2° le caractère de ces enchaînements ; 3° le rôle des instruments (correspondance avec le caractère) ; 4° présenter les instruments du XVIe siècle (en dessiner quelques-uns).

— Faire découvrir : 1° le nombre de mouvements de la 9e Symphonie :

— Faire entendre dans l'ordre le début de chaque mouvement : 2° le caractère de ces mouvements ; 3° les instruments (en remarquer quelques-uns).

Remarque. — Comparaison possible entre autres choses : la viole avec Claude Gervaise, le violon avec Beethoven.

(« La forme » des instruments sera abordée en dessin.)
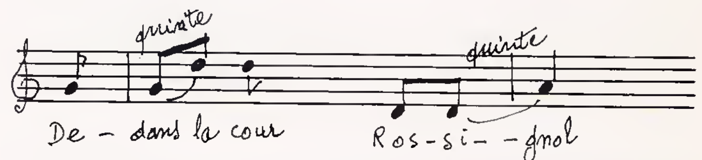
— Eventuellement : A travers une Sonate de Mozart : 1° nombre de mouvements ; 2° caractère des différents mouvements.

L'audition de disque doit être **active.** Il faut apprendre à « écouter » et donner le goût de « l'écoute ». Si la culture commence avec l'œuvre d'art, il faut organiser sa compréhension, car, écouter, c'est analyser, c'est situer dans le temps et dans l'espace : c'est comparer. De la comparaison naît le discernement, d'une part, et, d'autre part, sur le plan sensoriel, l'oreille s'affinera, car la musique est un art de nuances. A ce niveau (C.M. 2), l'audition active contribuera au développement et à l'épanouissement de l'enfant, tout en éveillant sa sensibilité.

(A suivre.)
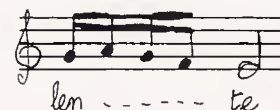
INTERVALLES. — « Relation des intervalles ».

L'impression ressentie dans la comparaison auditive entre les intervalles de « seconde » et de « tierce » (voir activité précédente) montre que le rapport de distance entre deux sons a une certaine « couleur expressive ». C'est ce que l'on pourra éprouver dans le chapitre 10 de Flûtécolière, 2e cahier, avec les intervalles de « quinte » et de « quarte », intervalles que l'on retrouvera également au chapitre II : là, les intervalles de quinte se rencontrent dès le début de chaque chant. Exemple :



La résonance de ces chants évoque, surtout à la fin des phrases mélodiques, le chant grégorien, c'est-à-dire le chant religieux qui prit, grâce à Grégoire le Grand (Pape de 590 à 604), une extension rapide et se répandit dans tous les pays de l'Occident.

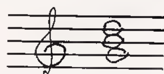
La musique d'église comportait des modes : ces modes grégoriens, qui rappelaient les modes grecs, étaient appelés modes primitifs. Ils étaient essentiellement diatoniques, c'est-à-dire sans altérations (ni dièses, ni bémols). Au Moyen-Age, le peuple, qui avait besoin de musique pour ses fêtes, s'empara des airs d'église en y adaptant des paroles. Puis, peu à peu, le peuple inventera spontanément des airs, et ce seront ces chansons populaires qui se transmettront oralement. Ces chansons étaient sous l'effet des modèles mélodiques qu'offraient alors les modes primitifs, ou modes d'église, ou **modes anciens.** C'est ce que l'on ressent comme une impression subjective dans « **Dedans la cour du Roi** » et dans « **Rossignol du bois qui chante** » où résonne également dans ce mélisme (vocalise) un souvenir « hispano-arabe » :



Par contre, « l'impression ressentie (chapitre 12)

dans les chants populaires d'Alsace et de la Loire est tout autre. La structure mélodique des fins de phrases découlant des notes privilégiées « dominante-tonique », précise la « tonalité moderne » adoptée depuis le XVIe siècle. C'est à cette époque de recherches dirigées en tous sens que les modes anciens furent abandonnés au profit d'un « système tonal » sur lequel s'exprimeront tous les classiques.

— Le chapitre 11 introduit de nouveaux rythmes qui seront travaillés selon l'esprit habituel. Le chapitre 12 est une approche de la tonalité de sol (revoir la « tonalité évoquée au chapitre 3) où l'accord parfait



dans sa structure verticale révèle sa formation en succession de « tierces » superposées.
Jeu de polyphonie. — Sur l'accord parfait.

a) Diviser la classe en trois groupes. Chaque groupe exécute un son, soit sol, si, ré : 1° à la flûte à bec ; 2° en chantant. Chaque groupe exécutera les trois sons.

b) Reconnaissance des trois sons.

c) Sur un carillon, ou à l'aide de trois flûtes, jouer simultanément les trois sons, puis, en supprimant un son, faire trouver le son manquant. Exemple :

— Faire chanter le « si » manquant — Faire chanter le « sol » manquant, etc.



d) Improvisation : inventer des phrases mélodiques (flûte à bec) construites uniquement par les sons de l'accord parfait de sol, en exploitant le nouveau rythme :



— Le meneur de jeu invente — La classe répond (dialogue de la « dictée active »).
Activités éventuelles. — Quand les chants sont connus et bien exécutés à la flûte à bec, tenter un petit essai d'analyse de texte pour retrouver l'accord parfait de sol dans la structure mélodique.

En s'appuyant sur l'activité du chapitre 3, faire trouver les sons formant la gamme de sol.

Cette activité sur les tierces de l'accord parfait met en évidence la phrase de J.-J. Rousseau : « La musique est l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille ». Mais, ce qu'elle révèlera incontestablement, c'est que la syntaxe musicale est une force expressive infinie dans ses sensations.

(A suivre.)

NOTES SUR LE RYTHME

par Jacques CHAILLEY

— 1 —

On peut définir le rythme comme l'**organisation des sons dans le temps** d'une manière qui rende perceptible un certain **rapport de durée** entre eux. Si un tel rapport ne peut être perçu, il n'y a plus de rythme, mais succession ou juxtaposition des durées sans valeur musicale perceptible.

Le rythme peut se rattacher à deux grandes familles, selon qu'il dérive des rapports de longueur et d'intensité perçus dans la parole modulée (rythme **verbal**), ou d'une succession organisée de gestes réguliers (marche, danse, rame, etc.) imposant des points d'appui également réguliers, sans préjuger des subdivisions éventuelles entre ces points d'appui (rythme **gestuel**). Ce n'est que dans cette seconde catégorie qu'interviennent les notions de **temps isochrones** (= de durée rigoureusement égale) matérialisables par des instruments de type métronome, de **subdivision** de ces temps en valeurs plus courtes et de leur **groupement** en unités plus longues (mesures), par retour plus ou moins régulier d'appuis hiérarchisés (temps forts et temps faibles).

Le solfège classique n'étudie que le rythme gestuel, et dans celui-ci qu'une catégorie limitée, celle basée sur l'égalité rigoureuse de chaque subdivision de valeurs (1 ronde = 2 blanches égales entre elles ; 2 blanches = 2 noires égales entre elles, etc.). Il ne couvre donc, sur ce point comme sur beaucoup d'autres, qu'un secteur très partiel de la musique existant.

— 2 —

Le **rythme verbal** apparaît dans toutes les langues de manière différente, mais constante, par la répartition des appuis de mot, de phrase, de discours. A mesure qu'on en prend conscience naissent, et souvent ensemble, la poésie et la musique, celle-ci prenant véritablement forme lorsque l'organisation des hauteurs se combine avec celle du rythme.

Dans une telle musique, il n'y a pas de notion de temps égaux. Le rythme naît de la perception de **rapports de durée entre des points d'appui** correspondant à ceux du langage, et cela quelle que soit la langue en cause.

Ces points d'appui ne sont pas nécessairement équidistants et échappent à toute mensuration précise, mais il n'y a rythme que s'ils sont perçus, et perçus dans leur rapport avec les points d'appui voisins. Lisez une phrase quelconque sur un ton égal sans faire ressortir aucune syllabe : elle ne sera pas rythmée, même et surtout si vous prenez soin de donner à chaque syllabe une durée rigoureusement égale. Respectez ces points d'appui : le rythme naît (**respecTEZ** ces **points** d'apPUI, le RYTHme NAIT) et s'organise en une hiérarchie instinctive d'appuis secon**daires** et **princiPAUX**. De leur prise de conscience et de leur développement organisé naîtront pour une part importante de chacune d'elles la poésie et la musique, intimement liées dans leurs origines.

Si l'on en excepte la période classique, qui a systématisé à l'excès le rythme gestuel, une part très importante de la musique universelle est tributaire du seul rythme verbal. Même dans la musique classique, son rôle est plus important qu'on ne le croit : tout ce qui, de près ou de loin, touche à la conception de récitatif lui demeure exclusivement soumis et ce n'est guère que depuis la fin du XIX[e] siècle que cette zone si importante de la musique classique s'est vue annexée par le rythme gestuel, se voyant ainsi le plus souvent appliquer des critères solfégiques qui ne sont pas les siens. (Wagner fut, semble-t-il, le premier musicien à exiger que son récitatif soit inclus strictement dans la mesure, et sa conception a été depuis lors généralisée abusivement à l'interprétation des musiques antérieures.)

— 3 —

Le **rythme gestuel**, contrairement au précédent, est lié à la notion d'un **retour régulier isochrone de ces mêmes points d'appui.** Ses frontières avec le rythme verbal ne sont nullement imperméables : certaines formes

(1) Les présentes notes ont pour objet de résumer et de traduire de manière pratique les conclusions d'une étude plus détaillée parue dans le Journal de Psychologie de janvier-mars 1971 sous le titre **Rythme verbal et rythme gestuel, essai sur l'organisation musicale du temps.**

de poésie, par exemple, chantées ou non, tendront à rendre ce retour plus ou moins régulier (mais en lui conservant une certaine souplesse), tandis qu'à l'inverse le rythme verbal maintiendra à l'intérieur même du rythme gestuel la souplesse du passage d'un point d'appui à l'autre : la régularité métronomique des subdivisions du temps d'appui, seule enseignée par le solfège classique, n'est encore au XVIII[e] siècle qu'une particularité de certains styles, et nullement, loin de là, la règle générale. La précision rigoureuse qui est demandée aujourd'hui aux instrumentistes et transforme un orchestre en un robot de lecture automatique ultra-sensible au moindre signe écrit et à lui seul semble bien être une invention de notre XX[e] siècle : les précédents, au contraire, basaient leurs critères de « goût » sur la manière dont la liberté laissée par l'écriture était utilisée en vue du phrasé, de l'impulsion rythmique, de l'expression, etc. Des musiques dissidentes comme le jazz doivent sans doute une part de leur succès à la violence de leur réaction contre la sclérose pédantesque de cette évolution récente.

— 4 —

Une particularité découlant de ce qui précède doit être signalée ici, car elle est passée sous silence par le solfège classique. Il faut savoir que, jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle environ, **la régularité de battue ne s'applique de façon absolue** (et seulement dans le cadre du rythme gestuel, c'est-à-dire à l'exclusion de tout ce qui évoque le récitatif) **qu'à la succession des points d'appui, c'est-à-dire aux unités de temps.** Leurs subdivisions (par exemple, les croches si le temps se bat à la noire) n'y sont soumises que dans certains cas précis et non en règle générale (par exemple

noire-deux croches-noire

peut s'interpréter

noire-triolet noire croche-noire ou noire-croche pointée double croche-noire

ou, au contraire,

noire-triolet croche noire
ou noire-double croche pointée-noire

avec tous les intermédiaires possibles, qui échappent à la mensuration mécanique et sont laissées au « goût » de l'interprète) Cette règle, dite des « notes égales », était surtout en vigueur dans la musique française (mais à celle-ci se rattachent beaucoup d'autres, notamment l'allemande). Elle est tombée théoriquement en désuétude au XIX[e] siècle, mais il en est resté dans l'interprétation correcte des œuvres beaucoup plus de traces qu'on ne le pense souvent : il n'est pas exagéré de dire que ces traces ne disparaissent vraiment qu'avec l'influence de Stravinsky.

— 5 —

L'unité de perception rythmique est le **temps,** qu'il soit isochrone (rythme gestuel) ou non (rythme verbal). Il existe du reste d'autres types de rapport entre les temps que l'égalité pure et simple : certaines musiques pratiquent par exemple le rapport **hémiole** 3 à 2, ex. aboutissant à des **temps inégaux.** Mais il n'y a de rythme que dans la mesure où ces successions de durée donnent lieu à la **perception de rapports entre les points d'appui,** c'est-à-dire « les temps » : une simple succession de valeurs, même chronométrées, ne forme pas un rythme. La notion de **temps premier** (plus petite valeur employée, d'où se déduisent les autres plus grandes par décompte de multiplication) peut être commode pour certaines analyses artificielles, notamment pour celle des formules rythmiques ; elle ne peut être prise comme point de départ d'une analyse rythmique véritable. **Le rythme n'est pas une juxtaposition de petites valeurs** à durée déterminée ; il est, on le répète, la **perception d'un rapport de temps entre des points d'appui** perçus comme tels, susceptibles par ailleurs de se **subdiviser en valeurs plus courtes** et de se **grouper en cellules plus longues** qui reçoivent à leur tour leur propre organisation.

— 6 —

La « mesure » ne doit pas être confondue avec le « rythme », dont elle a parfois usurpé le nom (2). Elle n'est qu'un artifice d'écriture consistant à grouper en un ensemble matérialisé par l'espace entre deux barres un fragment musical compris entre deux points d'appui principaux. Le premier temps de la mesure correspond par définition conventionnelle et révisable à un appui principal, mais la répartition intérieure en « temps forts » et « temps faibles » n'est qu'une approximation liée à certains styles, susceptible en outre de bien des aménagements, même dans le cadre de la musique classique. Celle-ci pratique le plus souvent la régularité des mesures fixées au départ une fois pour toutes : c'est une question de tyle, non de nature.

— 7 —

La manière dont les « temps » se groupent entre eux n'obéit pas aux mêmes critères que la façon dont ils se substituent. D'un appui principal à un autre peuvent se placer un ou plusieurs appuis secondaires, équidistants ou non selon le style ; les uns et les autres s'organisent, d'une part, en **incises** dont le groupement forme des phrases (la mélodie est ici inséparable du rythme. En certains cas, elles s'appuient sur des **formules rythmiques** plus ou moins régulières qu'il ne faut pas confondre avec le rythme lui-même.

Les formules rythmiques sont extrêmement nombreuses ; le nombre possible en est pratiquement illimité. Un petit nombre d'entre elles ont été répertoriées et portent des noms généralement empruntés soit à la métrique antique, soit à la danse, soit à des modèles exotiques. On peut bien sûr en dresser des listes : elles seront toujours conventionnelles et ne peuvent intervenir qu'au niveau des procédés, non à celui d'une étude fondamentale.

---

(2) Les mots sont significatifs : « mesure » = façon de « mesurer » les valeurs dans la notation ; « temps » = l'une des unités de « mesure » dans l'ancienne notation proportionnelle (modes, temps et prolations). Le sens actuel n'a pu se dégager que tardivement et progressivement, par nue longue dérivation qu'a tenté d'expliquer notre ouvrage (épuisé) **La musique et le signe.**

Il existe plusieurs manières d'analyser le rythme, et toutes sont plus ou moins conventionnelles. Une des plus perspicaces est sans doute celle d'Olivier Messiaen. Elle considère en général la phrase musicale comme construite autour d'un ou plusieurs appuis principaux ou **accents.** Elle nomme **anacrouse** la partie de phrase qui prépare éventuellement l'accent en se dirigeant vers lui avec plus ou moins d'élan, **désinence** celle qui suit éventuellement l'accent pour retomber en finale. L'anacrouse comporte souvent elle-même un accent d'élan à caractère de rebondissement ou **arsis** menant vers l'accent d'arrivée à caractère « posé » ou **thésis,** qui peut lui-même rebondir ensuite vers une autre thésis. L'accent de thésis n'est pas obligatoirement le plus fort en intensité : il peut être perçu avec d'autant plus de force qu'il n'est pas traduit matériellement, mais senti intérieurement. Un accent peut parfaitement porter sur un silence (début de la V[e] Symphonie). Par ailleurs, ce n'est que par convention de chef d'orchestre que l'on relie l'idée de temps fort à celle du geste d'abaissement : l'appui levé est parfois beaucoup plus efficace.

Les notes qui précèdent n'ont aucune prétention à un caractère exhaustif, ni même systématique. Elles ne constituent de toute manière qu'un premier schéma préparatoire, auquel le souci d'être précis dans leur exposé précis confère peut-être un excès de raideur dogmatique. On voudra bien nous en excuser en tenant compte de notre dessein qui reste modeste face à l'ampleur du sujet.

Comme l'an passé, à pareille époque, nous prions instamment nos collègues de bien vouloir nous faire parvenir les textes du solfège et de dictée musicale du Baccalauréat 1974 (épreuve facultative) pour parution dans nos numéros comme nous le faisons pour les autres examens et concours.

A. M.

GABRIEL FAURÉ : *clair de lune*

par Jean MAILLARD

Voici la page la plus représentative, par son équilibre, son parfum de poésie authentique, son classicisme à la fois tendre, hautain et désabusé ou simplement impitoyable sous la tendresse, de ce qu'il est convenu d'appeler la *seconde manière* de Gabriel Fauré. Gabriel Fauré dont on a dit qu'il était le musicien de Verlaine en qui il a trouvé un poète à sa mesure, tout en demi-teinte, chez lequel « l'imprécis au précis se joint », où la sensualité, la pudeur, l'émotion trouvent le merveilleux équilibre du goût français.

Le décor même est celui d'une féérie nocturne dans un parc comme en a peint Watteau, où ce pauvre Silène qu'est Paul Verlaine trouve des compagnons idéaux pour sa nonchalante rêverie... Elle se poursuivra, cette rêverie, tout au long des *Fêtes Galantes* qui inspirèrent souvent Fauré (1) et dont l'ultime écho retentit — à la fin de la vie du musicien — dans la suite *Masques et Bergamasques*.

Ecrite en 1867, le *Clair de lune* de Verlaine portait précisément à l'origine le titre de *Fêtes Galantes*, qui fut donné à l'ensemble du recueil lors de la réédition de 1886. C'est cette seconde édition qu'utilisa Fauré lorsqu'il mit *Clair de lune* en musique en 1887. Cet op. 46 n° 2 est d'ailleurs le premier fruit de la collaboration de ces deux artistes d'exception. Le parc, tout peuplé d'étranges silhouettes dansant un étrange *menuet* — le sous-titre précise ce point — est inondé par la clarté de la lune. La lune, astre des mensonges et des fantasmes, accentue le caractère irréel du tableau qui se déroule comme un rêve. Mais ce n'est point la lune fantastique des romantiques, c'est l'astre de Pierrot et des sérénades nocturnes du baroque. « *Pour être une chanson galante,* Cair de lune *ne fait pas exception à l'impression générale de tristesse donnée par les œuvres de la « période sombre » de Fauré (1885-1890) ;* Clair de lune *est bien un madrigal, mais un madrigal triste* » (J.-M. Nectoux).

La première constatation musicale qui s'impose concerne le rôle attribué à chacun des protagonistes : c'est le piano qui anime la fête, alors que la voix décrit le spectacle, mais sans y participer, comme quelque Indifférent imaginé par Watteau. Le chant semble accompagner le piano, placé comme en surimpression, dit Jean-Michel Nectoux, sur cette danse qui n'en est pas véritablement une. Fauré opère donc ici avec maîtrise une dissociation dont il est quelques rares exemples dans l'Histoire de la Musique française (je songe à certaines pages de Berlioz, tel *Harold en Italie*). Dans *Clair de lune*, deux structures différentes vont donc s'allier avec ambiguïté : d'une part, celle du chant, que d'aucuns ont considéré comme une mélodie continue, sans forme précise alors qu'il s'agit, psychologiquement, d'un lied développé en trois sections *A B C* correspondant au climat de chacun des trois quatrains. La partie de piano ne présente pas la structure traditionnelle du menuet avec ses reprises et son trio ; mais le rythme est bien celui de la danse, d'un agogique souple et magnifiquement phrasé. La structure de cette partie instrumentale reste équivoque entre le lied et le rondo. Son schéma pourrait être développé ainsi :

Prélude	A 1		A 2		A 1
I	A 2		A 3		A 3
Interlude			(A 1)		
II	A 1		A 1		A 2
Interlude			(B)		
III	B	A 1		B	(A 2)
Postlude			(A 1)		

On constate que plusieurs sections se subdivisent à leur tour en trois éléments, mais de façon irrégulière. Le retour de ces incises évoque une forme rondeau, notamment avec A 1, très chantant, qui revient, obstiné mais charmeur, tel un véritable refrain. Le rapport tonal I-IV entre A 1 et A 2 n'est pas sans faire penser également au rapport des éléments thématiques d'une sonate.

La tonalité générale est si bémol mineur, le pathétique si bémol mineur cher à Chopin et à Tchaïkovsky, ce qui accentue l'étrangeté de la scène.

Le poème est composé de douze décasyllabes à césure épique répartis en trois quatrains.
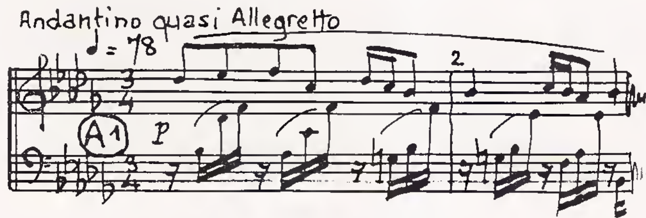
Le paysage choisi, c'est l'âme de la bien-aimée, dont l'absence fait que dans ce parc en fête, les soupirs et les regrets règnent déjà en maîtres.
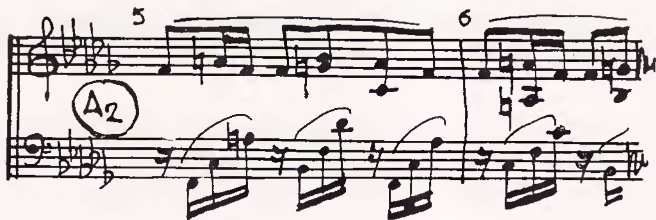
---

(1) Et d'autres compositeurs notamment Claude Debussy dont les deux séries de **Fêtes Galantes** et tout particulièrement le **Clair de lune** pourront être écoutées avec profit.

Premier volet (mesures 1-23)
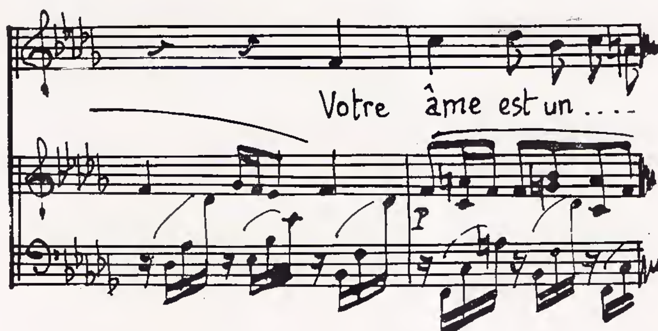
C'est le piano qui brosse ce « paysage choisi ». Tonalité, si bémol mineur. Sur de légers arpèges de la main gauche, le motif *A 1* s'envole à la main droite tel un léger chant de flûte : deux belles mesures auxquelles répond une seconde incise semblable, mais une tierce plus bas, déployant ses grâces également autour de l'accord parfait de tonique :



Une première équivoque se produit à la mesure 5, où l'arrivée de l'accord de dominante sous un nouveau motif très différent *(A 2)* — cependant que la main gauche se déplace dans le registre grave — fait croire simultanément à une modulation en fa majeur et à l'exposition du second thème d'une « mini-sonate » :
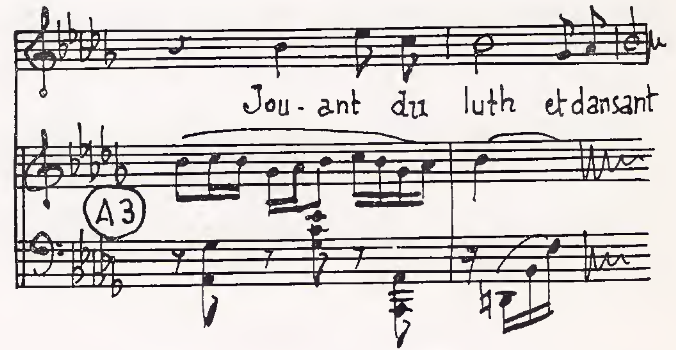


Trois fois répété, avec une menue modification des arpèges légers de la main gauche, *A 2* entraîne le chant vers son zénith, vers un fa indécis et suspensif. Mais, *sempre dolce* avec un *decrescendo*, la main gauche donne l'impression, par de légers glissements harmoniques, d'un retour au ton initial. Reprise de *A 1* puis, dans les conditions initiales, de *A 2*. Il s'agirait donc d'une véritable double-exposition. Néanmoins, Fauré fait entrer presque à l'improviste la voix, qui apparaît discrètement au troisième temps de la reprise de *A 2*, et sur un unisson avec la main droite au piano :



Le chant repose surtout sur le la naturel, tierce de l'accord de dominante, donc très douce, mais teintée d'une instabilité inhérente à son caractère de note sensible du ton principal. Le sol naturel est là également pour renforcer l'illusion de fa majeur.

La rupture rythmique due au triolet de « *bergamasques* » est accompagnée d'équivoques harmoniques : ré naturel à la basse soutenant un accord de sixte fait penser à mi bémol mineur, dont l'arpège descendant est à la main droite. Mais l'oreille entend cet accord comme une cadence plagale, évitée au profit d'une neuvième de dominante de ré bémol majeur. C'est alors qu'apparaît *A 3* au piano, sur une belle inflexion du chant :



Ces équivoques se maintiennent sous *A 3* répété deux fois, mêlés aux équivoques du poème. On notera le génie avec lequel Fauré tourne, à la mesure 20, la difficulté prosodique posée par l'enjambement du vers 3 au vers 4.

... et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Mieux, cette subtilité du rythme verbal lui permet de mettre en relief les mots essentiels : *luth, dansant, tristes, fantasques.* A la basse, les accords ne sont plus arpégés maintenant, mais plaqués à contretemps, « rendant plus équivoque et plus lunaire encore le rythme de ce menuet amorti par le gazon des pelouses » (V. Jankélévitch).

Le motif de danse se déploie en guirlande à la fin du quatrain : longue gamme ascendante qui se stabilise sur trois notes avec lesquelles s'affirme, mais en porte-à-faux sur un contretemps, la tonalité relative de ré bémol majeur. Ces trois notes tournent en rond, gracieusement : c'est l'incipit de *A 1,* qui constitue le premier

INTERLUDE (mesures 24-25) dont le rythme, par augmentation, semble hésiter, comme d'un automate dont le mécanisme ne serait pas remonté. En outre, le dessin thématique tout autant que les appuis tonaux semblent appeler le six-huit, alors que la mesure est toujours à trois-quatre :
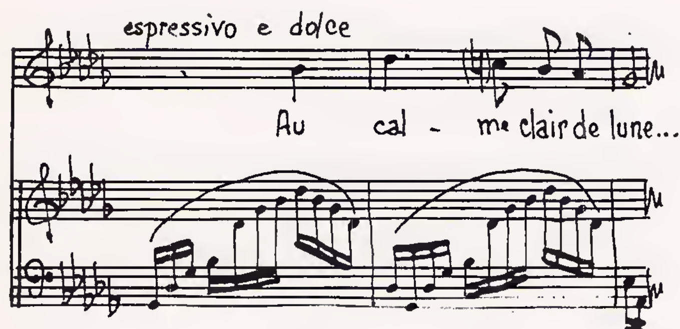
« Rythmes sournois, accentuations perfides — comme tout paraît flottant et comme tout est précisément et rigoureusement ajusté », écrit encore Vladimir Jankélévitch. Retour des arpèges égrénés : deux arpèges isolés qui semblent redonner l'impulsion. Le premier est en ré bémol majeur, mais le second, aboutissant à un la naturel, réintroduit le ton principal.

Second volet (mesures 26-36)

Retour de *A 1* sous une nouvelle mélodie au sein de laquelle un ré naturel, médiante du ton majeur, s'inscrit ironiquement sous les mots « mode mineur », astuce qui semble tellement expressive à l'auditeur et qui fait cependant le contraire de ce que dit le texte ! Maurice Ravel s'amusait de cette petite rouerie de son maître : il est le premier à l'avoir signalée. Puis « *l'Amour vainqueur* » s'élance triomphant vers la tonique ré bémol (mélodiquement parlant) alors que A 1 reste toujours en si bémol mineur au piano. « *La vie opportune* » est affirmée sur la dominante, mais le piano reprend *A 1*, doux et triste. L'ambiguïté tonale si bémol mineur/fa majeur renouvelle jusqu'à la mesure 36 (sans sensible), laquelle enchaîne sur une magnifique mesure de *TRANSITION* 37 : tandis que tient une pédale supérieure de dominante, l'accord parfait majeur de fa arpégé à la main gauche laisse glisser chromatiquement la basse jusqu'au ré bémol.

Troisième volet (mesures 38-55)

L'illusion est éphémère : ce ré bémol frappé sur le temps fort de la mesure laisse entendre une modulation à la Gounod. Mais le jeu est plus subtil : à l'accord de ré bémol attendu, se substitue celui de sol bémol majeur, qui en est la sous-dominante. Ces arpèges sont largement étalés sur le clavier, donc fort différents de ce qui précédait :



On dirait que « le fluide de minuit a troublé toutes ces ombres dansantes, et voici que s'éveille dans leur cœur une langueur infiniment mélodieuse ; elles sont calmes, tristes à défaillir... » (Jankélévitch). Ces arpèges, « moëlleux comme un tapis de feuilles mortes », soutiennent un chant d'une souveraine poésie, dans lequel « *le calme clair de lune* » s'épanouit sur une inflexion hypolydienne (mode de fa transposé) qui met en lumière le triton cher à Fauré. La mesure 41 s'équilibre sous le mot *lune*, avec la septième de dominante de ré bémol. Quelle antithèse, cette lune perfide apportant une apparente béatitude, avec cet accord calme et solide, stabilisateur, mais qui débouche sur *A 1* en si bémol mineur, ton général, mais curieusement soutenu cette fois par l'accord de si bémol ! (2). Retour des larges et moëlleux arpèges sous le lyrisme toujours généreux de la ligne vocale. C'est ensuite *A 2* qui reparaît, mais au ton principal en dépit du ré naturel et du la bémol à la basse. Constamment, le piano (main droite) et le chant sont attirés par fa, cette note-pivot de toute l'œuvre. Quatre fois répété, *A 2* enchaîne avec *A 3* par une mesure transitoire où la main droite donne l'accord parfait de si bémol cependant que la main gauche, dit Geneviève de La Salle, sous-entend toujours l'hypolydien (en est-on si sûr ?...). A trois reprises, cette incise est entendue, attirée elle aussi par la note-pivot fa. Puis, nue dans cette ambiance froide, la voix s'élève, figurant « *les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres* », puis retombe, comme exténuée, sur la lancinante dominante.

Postlude (mesures 55-60)

Morendo, le chant s'achève sur cette première image vraiment précise, cependant que, telle une boîte à musique qu'on viendrait de remonter, le piano reprend son refrain *A 1* quasi mécanique, tout entier en si bémol mineur cette fois. La mélodie instrumentale s'achève comme à regret sur la dominante dont elle tente à deux reprises de s'évader pour reprendre son essor sur le sixième degré, mais en vain. Les sortilèges s'estompent : trois derniers accords très doux laissent tomber un voile sur ce tableau de rêve.

***

Dans son beau livre consacré à Gabriel Fauré et ses mélodies, le philosophe Vladimir Jankélévitch remarque que « *Fauré excelle, en simulant l'indifférence, à égarer les cuistres ; ses rythmes, fuyant toute violence, toute précision trop chorégraphique, toute vison hallucinatoire des choses, savent être doucement persuasifs et conduire l'imagination à leur gré...* ». On se gardera donc de trop disséquer ce petit joyau, qui marque une date très exceptionnelle dans l'évolution de l'art musical.

On songera aussi à ce que Jacques Chailley a été le premier à souligner avec précision, que Fauré n'a jamais été élève du Conservatoire et, par celà même, n'a jamais été soumis aux règles arbitraires et tyranniques de l'harmonie tonale. Ses maîtres l'ont plongé d'emblée dans le monde très fluide au plain-chant parisien du milieu du siècle dernier, très éloigné également de la conception du chant grégorien tel que l'a renouvelé la prestigieuse école monastique de Solesmes. Musicien des demi-teintes, Fauré excelle dans le jeu des faux-changements de tonalité, conservant l'ossature-pivot d'une tonalité de base autour de laquelle les modulations accessoires n'apparaissent que comme des tonalités-broderies (3).

Restons avant tout sous le charme profond de ce Fauré-musicien, qui reste avec Watteau le peintre et Verlaine le poète, représentatif d'une exceptionnelle trilogie française.

---

(2) Il est curieux de noter qu'un instant, au moment où il composa ce texte, Paul Verlaine avait écrit comme second hémistyche du vers non pas « **triste et beau** », mais « **de Watteau** ».

(3) Cf. Jacques Chailley, **Traité historique d'analyse musicale**, Alphonse Leduc, Paris (1955), 103.

NOTRE DISCOTHEQUE

par Jean MAILLARD

• **Moines et Troubadours — Schola Cantorum de Londres, dir. Denis Stevens et Edgar Fleet. — 30/33 HARMONIA MUNDI HMU 441 g.u.**

Denis Stevens, dont les compétences musicologiques et les qualités musicales sont éminentes, a réalisé avec ce disque un fort intéressant panorama de l'évolution de l'esthétique de la mélodie depuis le plain-chant en ses divers aspects (répertoire ambrosien, grégorien, tropes, séquences, proses, rythmes) jusqu'aux mélodies de trouveurs de langue d'oc (Marcabru, Bernard de Ventadour, Guiraut de Borneilh et Raimbaut de Vaqueiras) et de langue d'oïl comme Richard Cœur de lion, Perrin d'Angicourt ou Guillaume d'Amiens. Il y mêle plusieurs anonymes : ballade, rondeau, virelai, rotrouenge... Cette nouveauté HARMONIA MUNDI offre donc un programme varié, de choix judiciaux pour nos classes de cinquième et pour le second cycle : l'exécution est vivante et plaisante. Le sous-titre est parfaitement justifié : *du chant liturgique à l'amour courtois.*

• **Trouvères et Jongleurs — Jean Beillard, contre-ténor, Elisabeth et Guy Robert (luths) et Julien Skowron (vielle, rebec et percussion). — 30/33 ALVARES B.A.M. C 485 St. g.u.**

J'aurais mauvaise grâce et jouerais les Tartuffe à ne pas dire le bien que je pense de ce disque réalisé en grande partie d'après l'*Anthologie de trouvères* que j'ai naguère publié chez Zurfluh. Jean Beillard possède une très remarquable voix naturelle de contre-ténor dont il use avec une palette d'une riche expressivité, du pathétique de l'*Adieu de croisé* du Châtelain de Coucy au *Lai mortel d'Yseut*, jusqu'à l'impassible désinvolture d'une *Pastourelle* de Jean Bodel, ou la tendresse amoureuse d'une *Chanson* de Conon de Béthune. La voix est soutenue par un intelligent et discret contrepoint instrumental réalisé avec goût par cet excellent musicien qu'est Guy Robert. Le texte est modernisé par Jacques Chailley en vue d'une compréhension immédiate. On ne peut que souhaiter la plus large audience à cette belle réalisation ALVARES-BOITE A MUSIQUE, dans laquelle les monodies alternent avec des pièces instrumentales empruntées au Manuscrit de Bamberg ou aux *Rondeaux* d'Adam de la Halle. C'est l'un des meilleurs disques existant dans ce genre. La présentation — une tapisserie ancienne — est des plus agréables.

• **Trouvères et Troubadours — Les Musiciens de Provence. — 30/33 ARION ARN 34217 St.**

D'un esprit tout différent des deux précédents, cette nouveauté ARION a de prime abord le mérite de l'enthousiasme : six Musiciens de Provence, ainsi ont-ils présenté leur groupe, mettent leur expérience traditionnelle et les instruments caractéristiques des Pays d'Oc au service des musiques du Moyen-Age et de la Renaissance. On y entend aussi bien le tambourin béarnais à cordes frappées que le *frestéu* (syrinx), le « tutu-panpan » que le manichordion. Le programme embrasse six siècles, de Bernard de VENTADOUR et sa célèbre *Alauzeta*, à Thielman SUSATO, PRAETORIUS et CAROUBEL. On y appréciera particulièrement six anciens chants populaires de Provence, dont trois Noëls de N.-D. des Doms.

• **Du chant d'amour au Madrigal — Deller Consort et Ars Musicae de Barcelone. — 30/33 HARMONIA MUNDI SPHM 420 g.u.**

Mon sang de médiéviste ne fait que... 33 tours devant toutes ces précieuses nouveautés. Considérant le seul domaine musical, je pense à leur sujet à une belle remarque du R.P. Bessière : cette musique « *demeure muette jusqu'au jour où des mains, un souffle, une voix d'homme la font vivre à nouveau. La partition peut dater, le système de notation peut devenir archaïque au point qu'on a du mal à la déchiffrer : la mélodie, elle, peut toujours s'élever, pure, unique, immortelle. Mais il faut des hommes pour la « jouer ». On n'est jamais sûr de la jouer comme l'entendait silencieusement celui qui l'écrivit ou, plutôt, il y a toujours une certaine distance humaine ; il est bon que des interprétations viennent prolonger, et peut-être accroître, le prodige de la création. Comme si le créateur suscitait indéfiniment de nouveaux créateurs...* » (a).

Cette très belle nouveauté HARMONIA MUNDI réunit elle aussi, dans une conception esthétique différente des précédentes, des pièces liturgiques et paraliturgiques empruntées pour certaines au *Livre Vermelh* de Montserrat, une chanson anonyme de troubadour et diverses pages de la Renaissance : *Je suis Robert* (GENTIAN), *Tant que vivrai* (CLAUDIN DE SERMIZY), deux compositions de Claudio MONTEVERDI *(Baci soavi e cari,* et *Lamento della Ninfe,* extrait des *Madrigaux guerriers et amoureux)* et *Les cris de Londres* d'Orlando GIBBONS, fantaisie pour voix et instruments.

• **Guillaume DUFAY, Messes Sine Nomine et diverses danses médiévales, Clementic Consort, 30/33 HARMONIA MUNDI HMU 939 X g.u.**

Saint-Michel-de-Provence continue la bonne tradition avec la troisième nouveauté de cette discothèque. La *Messe Sine Nomine* (ca. 1440) à trois voix, avec un *superius* très mélodique de Guillaume DUFAY (ca. 1400-1474), ne comporte pas ici le *Credo,* absent de plusieurs manuscrits. Elle est interprétée par deux hautes contres, un ténor et un ensemble instrumental comprenant cornet, saquebute, vielle, harpe, flûtes à bec et triangle. La seconde face de ce disque rassemble dix pièces à danser parmi lesquelles on s'étonnera de trouver l'organum *Benedicamus Domino* à côté de pages profanes de MACHAUT (1300-1377) et Dufay : ce choix n'a rien d'extravagant et peut se justifier. Le disque s'achève sur quatre pages du *Livre de danses de Marguerite d'Autriche* (XVe siècle) dont les amusantes *Filles à marier.*

• **Musiques spirituelles du soir — Ensemble vocal et instrumental d'Avignon, dir. Georges Durand, Orgue, Lucienne Antonini, 30/33 ARION ARN 34216 St. g.u.**

Dans ce disque plein de ferveur, l'Abbé Georges Durand, Maître de chapelle de Notre-Dame des Doms en Avignon, a voulu faire partager à un large auditoire la ferveur de ces réunions vespérales qu'il a inaugurées en janvier 1970, à l'exemple des célèbres *Abendmusik* de Dietrich Buxtehude, entre 1673 et 1706. Le thème ici choisi est la Nativité. Il nous vaut bien un beau programme réunissant des chorals et motets de Johann WALTHER (1496-1570), Jean LHERITIER, W.C. BRIEGEL *(Petite Cantate de l'Avent),* Jacobus GALLUS *(Ecce concipies),* Johann PACHEBEL *(Loué sois-tu, Jésus, Du haut du ciel* et *Ce jour est plein de joie),* X. BRIXI *(Pastores),* Michael PRAETORIUS *(Et natus est Emmanuel)* et S. CALVISIUS *(Réjouissez-vous).* Toutes ces pages du Baroque allemand sont, comme du temps de Pachelbel, mêlées de lectures spirituelles : c'est dans cet esprit que la pochette comporte deux beaux textes de Charles PEGUY et Pierre EMMANUEL. Le choral qui clôt l'assemblée est donné par Lucienne ANTONINI à l'orgue doré de N.-D. des Doms.

• **Maîtres du clavier en Angleterre, Harold Lester, clavecin et pianoforte, 30/33 HARMONIA MUNDI HMU 227 X g.u.**

Le clavecin de l'époque élisabéthaine est représenté ici par deux compositions de William BYRD (1542-1623), *Rosasolis* de Gilles FARNABY (1565-1640), la *Piper's Galliard* de John BULL (1563-1628), une *Suite en ré mineur* de John BLOW (1649-1708) et une autre, en *ut majeur,* d'une structure très caractéristique pour un cours sur cette forme, de Matthew LOCKE (1622-1677).

Les pianoforte joués par Harold Lester permettent à l'artiste de restituer le climat de la grande *Lesson sur un thème de Rinaldo de Hændel* par William BABEL (1690-1723) et deux charmantes *Sonates* de Thomas ARNE (1710-1778). Excellente nouveauté à recommander.

• **Les violes élisabethaines — The Jaye Consort of viols, 30/33 ARION ARN 38215 g.u.**

Le lecteur est sans nul doute conscient de l'intérêt remarquable présenté par cette succession de nouveautés consacrées à la Musique baroque, et très particulièrement à un des âges d'or de la musique anglaise. ARION grave ici un splendide *Consort of viols* comprenant *Treble viol* (Francis Baines), *Alto viol* (Elisabeth Baines), *Tenir viol* (Peter Vel) et *Bass viol* (Jane Ryan). Douce et pure atmosphère d'intimité avec des œuvres de John BULL, Thomas TALLIS (1505-1585), John JENKINS (1592-1678), William BYRD (1542-1623), Thomas MORLEY (1557-1602), Thomas TOMKINS (1572-1656), Christopher TYE (1500-1572) et Lord SALISBURY. Cette première gravure française de l'illustre *Jaye Consort of Viols* est accompagné d'une intéressante notice de Peter Vel et J.-M. Fauquet. Un nouveau fleuron à la Collection d'Ariane Segal.

• **Florilège de la guitare 15 — Musique élisabéthaine, Betho Davezac. — 30/33 ERATO STU 70830 g.u.**

S'insérant avec bonheur dans la présente série de nouveautés, ce concert de musique baroque anglaise est consacré par le guitariste uruguayen Betho Davezac en majeure partie à John DOWLAND (1562-1626), dont neuf pièces pour luth sont ici transcrites et exécutées avec un goût des plus fins. La seconde face réunit sept pièces de Francis CUTTING, Baruch BULMAN, Robert JOHNSON, Thomas MORLEY, Daniel BATCHELAR. L'art tout en finesse de Betho Davezac, artiste actuellement fixé en France mais poursuivant une brillante carrière internationale, met particulièrement en vedette les multiples et secrets registres de la guitare.

• **Les grands maîtres de la musique pour luth, Guy Robert, luth. — 30/33 ARION ARN 37168 St. g.u.**

Permettant une transition entre musique anglaise et musique baroque continentale, ce disque rappelle et impose le nom de notre meilleur guitariste, Guy Robert, que j'ai eu l'occasion de citer plus haut, à propos de chants de trouvères. Dans le même esprit que pour le *Jaye Consort of viols* ci-dessus, ARION offre un concert très riche où sont réunies quatre *Danses* de John DOWLAND (1562-1626), deux *Fantaisies-Ricercare* de Francesco de MILANO (1497-1543), diverses danses d'un entrain irrésistible, éditées par Robert BALLARD. On trouve sur la seconde face deux belles *Suites pour luth* de S.L. WEISS (1681-1750) et surtout celle en *ut mineur* de Jean-Sébastien BACH (1685-1750).

La notice très substantielle de ce beau disque est signée Geneviève THIBAULT : c'est en dire l'impeccable information.

• **G. GASTOLDI, Balletti per cantare, sonare e ballare, Ensemble de Musique ancienne et Ensemble vocal de Lyon, dir. Guy Cornut. — 30/33 ERATO STU 70813 St. g.u**

Dirigés respectivement par François Castet et Guy Cornut, l'*Ensemble Musique ancienne de Lyon* et l'*Ensemble vocal de Lyon* attirent l'attention du monde musical par la qualité de leurs réalisations. Passionnante pour illustrer une leçon sur le Ballet de Cour, cette nouveauté ERATO renferme *treize ballets pour chanter, jouer et danser* de Giovanni Giacomo GAS-

TOLDI (ca. 1556-1622). C'est une musique directe, jeune, spontanée, aux alternances rythmiques fort alertes, dont les textes sont opportunément présentés dans la langue originale et en traduction française. La partition instrumentale a été reconstituée avec bonheur par François Castel.

• **Musette et Clavecin, Robert Casier (musette) et Huguette Grémy-Chauliac (clavecin). — 30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE, C 065 - 12558 St. g.u.**

De l'excellent *hautbois baroque :* c'est ce que révèle ici R.-G. Casier accomagné par Huguette Grémy-Chauliac. Le terme *musette* n'est qu'une tolérance, et il ne s'agit malheureusement pas de la musette chantée par Monsigny, mais de ce que le Larousse nomme *hautbois pastoral.* On trouvera néanmoins là un agréable concert avec des pages peu ou mal connues de BODIN DE BOISMORTIER (1691-1755), E.P. CHEDEVILLE (1696-1762), musicien de la Grande Ecurie, André CAMPRA (1660-1744), Michel CORRETTE (1709-1795) et E.F. DALL' ABACO (1675-1742). Deux pages pour clavecin seul sont empruntées à François COUPERIN (1668-1733), en l'occurrence *Le tic-toc-choc,* et à Jacques DU PHLY (1715-1789) : *Le Forqueray.* Mais la révélation du disque consiste en un *Amusement de Chambre* dû à un musicien quasi inconnu nommé Georges MICHON, et qui présente « un véritable échantillonnage de formes à l'honneur du 18e siècle ».

• **Noëls français à l'orgue, Jean-Louis Gil. — 30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 069 12577 g.u.**

Sur le grand seize-pieds Isnard de la Collégiale de Pithiviers, Jean-Louis Gil rassemble dix joyeux *Noëls* traditionnels harmonisés par Michel CORRETTE (1709-1795) *(Où s'en vont ces gais bergers ? Michaut, qui causait ce grand bruit ? Carillon, Noël provençal),* J.-F. DANDRIEU *(Chantons de voix hautaine),* A.P.F. BOELY *(Pastorale),* L.C. DAQUIN *(Noëls nos 10, 11, 12),* Cl. BALBASTRE *(Joseph est bien marié, deux Noëls bourguignons* et *Votre bonté grand Dieu).*

Jean-Louis Gil tire le meilleur parti de ce répertoire rustique et attachant ; il met en vedette les riches possibilités d'un bel instrument restauré avec compétence en 1962 par Robert Boisseau.

• **Festival de la trompette baroque, interprètes divers dont Maurice André, 2 × 33/30, PHILIPS TWIN-SET 1 × 6747 020 St. g.u.**

Ces deux disques réjouiront les amateurs de trompette et ceux qui, plus généralement, s'intéressent au répertoire baroque : *Concerto pour 6 trompettes, 4 timbales, 2 clavecins et double orchestre à cordes en ré majeur* de G.H. STOELZEL (1690-1749), *Concerto pour clarino, cors et orchestre à cordes* en Ré majeur de Léopold MOZART (1719-1787), deux *Concertos pour clarino (et deux hautbois) et cordes* en Ré majeur de G.P. TELEMANN (1681-1767), Walter Holy étant tour à tour trompette et clarino solo. S'y associent H.H. Brum, W. Pichell, H. Zickler, H. Thal, P. Giehl pour la première de ces œuvres, accompagnés par l'Orchestre de Chambre du Wurtemberg que dirige J. Faerber.

Le second disque groupe une Suite de TELEMANN, le *Concerto grosso op. 3 n° 10* de F. BARSANTI (ca. 1690-1750) avec Maurice André, les *Deutsche Bachsolisten* dirigés par H. Winschermann, l'Ouverture de *The Indian Queen* et la *Sinfonia* de *The Yorkshire Feast Song* d'Henry PURCELL (1659-1695), et la Sonata a cinque *n° 7* de Giuseppe TORELLI (1658-1695) ainsi que celle de J.H. SCHMELZER (1623-1680) avec D. Smithsers, M. Laird et l'*Academy of St Martin in the Fields,* direction Neville Marriner. C'est une intéressante rétrospective de la trompette classique.

• **Jean-Pierre Rampal, Andras Adorjan, I Solisti Veneti, dir. Claudio Scimone. — 30/33 promotion, ERATO STU DC 03 g.u.**

Encore un festival baroque et romantique ! Cette fois consacré à la flûte, et quelle flûte ! Disons de suite que la pièce la plus spectaculaire, sinon la plus musicale, est la brillante *Fantaisie pour deux flûtes sur des thèmes de Rigoletto* des deux illustres frères flûtistes Franz (1821-1883) et Karl DOPPLER (1825-1900), brillamment enlevée par J.-P. Rampal et Andras Adorjan. On trouve sur cette édition promotionnelle à prix de souscription fort avantageux, le solo de flûte des *Enfers* de l'*Orphée* de C.W. GLUCK (1714-1787), des extraits de *Concertos* de VIVALDI (P. 205 et 280), B. MARCELLO (Adagio, ut m.), J. HAYDN (Andante, Ut M.) et le *Concerto pour violon en Ré majeur D. 28* de G. TARTINI (1692-1770) avec, en soliste, P. Toso. C'est un disque éclectique et agréable.

• **W.A. MOZART, Messe de Requiem K. 626, Orchestre de l'Opéra de Vienne et Wiener Akademie Kammerchor, dir. Hermann Scherchen. — 30/33 MUSIC FOR PLEAUSURE 2 M 045 - 13162 g.u.**

Cette collection MFP, à prix modique et de large diffusion, agrandit lentement mais avec goût son répertoire classique. D'une belle envolée spirituelle sous la baguette de Scherchen — parfois rapide dans ses tempi — le *Requiem* de MOZART (1756-1791) est particulièrement bien venu avec, en solistes, Magda Laszlo (soprano), H. Roessel-Majdan (contralto), P. Monteanu (ténor) et R. Standen (basse).

• **Hector BERLIOZ, César FRANCK et L. BOELLMANN, Musique pour harmonium. — 30/33 ARION ARN 34227 St. g.u.**

Une curiosité, enregistrée sur harmonium Alexandre par l'excellent musicien Germain Desbonnet. Curiosité surtout en ce qui concerne l'*Hymne pour l'Elévation,* qui n'ajoute rien à la gloire de BERLIOZ (1803-1869). Mais la substance s'enrichit singulièrement avec des pages de César FRANCK (1822-1890), cinq extraits de son recueil *L'Organiste,* et huit pièces des *Heures mystiques* de Léon BOELLMANN (1862-1897), dont l'inspiration est réelle. J'aurais, en fin de compte, nettement préféré quelques extraits d'*Au pied de l'autel* de Guy Ropartz, que cette Hymne de Berlioz (l'aveu est cruel pour un Berliozien qui se croyait jusqu'ici inconditionnel !). La notice de Joël-Marie Fauquet est intéressante, surtout en ce qui regarde la présentation de « l'orgue » d'Alexandre.

• **Baccalauréat 1974 : Gabriel FAURE, Les roses d'Ispahan et Clair de lune ; L. van BEETHOVEN, Sonate nº 5 « Le Printemps » et Arthur HONEGGER, Symphonie nº 2, Orchestre de Paris, dir. Ch. Münch. — 30/33 PATHE MARCONI EMI 2 C 051 - 12592 St. g.u.**

Réalisation très remarquable par l'égalité dans la qualité. Le bel hommage rendu par Jean-Michel Nectoux à Gabriel FAURE (1845-1924) prépare excellemment à l'étude des deux mélodies chantées respectivement par Gérard Souzay *(Clair de lune)* qu'accompagne Dalton Baldwin, et Ludovic de San *(Les Roses d'Ispahan)* avec Jacqueline Robin.

Nathan Milstein et Rudolf Firkusny livrent une excellente version, tour à tour poétique et impétueuse de la *Sonate* de BEETHOVEN (1770-1827). Quant à la *Symphonie* d'Arthur HONEGGER (1892-1955), je n'hésite pas à affirmer que je n'en connais pas de plus parfaite interprétation que celle-ci, par le prestigieux Orchestre de Paris animé et électrisé par le grand Charles Münch.

• **Charles CHAYNES, Quatre poèmes de Sappho ; J.-Pierre GUEZEC, Trio à cordes (Mady Mesplé et Trio à cordes français), J.-P. GUEZEC, Successif-Simultané (Orchestre de Chambre de Toulouse, dir. L. Auriacombe). — 30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 065 12530 St. g.u.**

Homme de cœur et artiste intègre, Charles CHAYNES me pardonnera de parler en premier lieu de Jean-Pierre GUEZEC (1934-1973), prématurément disparu et qui comptait parmi les meilleurs de nos compositeurs actuels. Sa probité artistique, son parfait métier imposaient le respect. Et la vigueur de sa pensée, qui reflète l'inquiétude et l'agitation de notre époque, n'altère en rien une inspiration généreuse chez ce disciple de Messiaen, Milhaud et Rivier. Son *Trio à cordes* de 1968 tout autant que *Successif-Simultané* composé la même année pour douze instruments à cordes, témoignent solidement de la perte que vient de subir la musique française avec cette disparition brutale.

Mady Mesplé sert avec son exceptionnel talent quatre très belles lyriques de Charles CHAYNES (-1925) : les *Quatre poèmes de Sappho*, composés également en 1968. Ce besoin de Méditerranée, cette soif de lumière, de gréco-latin qu'est Chaynes parvient à les rendre particulièrement sensibles dans ces pages pour *colorature et trio à cordes* (Gérard Jarry, Serge Collot et Michel Tournus). Il sait créer une luminosité inouïe, un ciel musical insoupçonné dans cette œuvre où s'affrontent les techniques les plus diverses, sans que l'aléatoire devienne jamais anarchie ou s'installe même en maître. Mais la cantillation, le parlando, l'inflexion purement lyrique mettent en relief des textes tour à tour érotiques, incantatoires ou d'une pure intimité. Les voix instrumentales jouent de leurs mille ressources, *arco, pizzicato*, en effets multiples de percussion, le tout unissant étroitement nos systèmes diatonique et chromatique à la chaude sensualité des quarts de ton : *Quatre poèmes de Sappho* qui sont à la mesure de cette « dixième muse » qui les a inspirés.

MUSIQUES ETHNIQUES

• **Côte d'Ivoire : Masques Dan (musiques rituelles). — 33/30 OCORA BARCLAY OCR 52 A O.R.T.F.**

C'est en apothéose que se termine cette discographie avec trois rééditions **OCORA-Inédits de l'O.R.T.F.** (Diffusion **BARCLAY).**

En premier lieu, un recueil de chants de **Masques Dan,** réalisé par Hugo Zemp, dont les travaux ethnomusicologiques sont réputés et viennent de faire l'objet d'une intéressante étude dans la **Revue de Musicologie.** Les **Dan** vivent aux confins montagneux de la Côte d'Ivoire et du Libéria. Le masque, écrit Hugo Zemp, est un déguisement de l'homme qui assume ainsi une personnalité autre : être surnaturel, mythique, esprit d'ancêtre, génie de brousse. Ces masques eux-mêmes sont bien connus par les collections artistiques ou les enquêtes ethnologiques, du moins les masques habillés **(gué basu)** avec costume et masque facial **(guégo) ;** mais il existe également des masques nus **(guékpan)** qui ne sont identifiables que par la musique sacrale qui leur est propre. Presque tous — **guékpan** ou **guébasu** — sont dotés d'une musique rituelle dans laquelle, à la voix normale de « l'acteur », est substituée une voix déformée par des techniques très intéressantes : résonateurs buccaux, instruments, effets polyphoniques frustes. Ce disque **OCORA** est une révélation et la substantielle notice de dix pages avec illustrations est passionnante.

• **Niger : La musique des Griots. — 33/30 OCORA BARCLAY OCR 20 A O.R.T.F.**

• **Niger : Musique des Touareg et des Bororos. — 33/30 OCORA BARCLAY OCR 29 A O.R.T.F.**

J'ai les mêmes oreilles émerveillées pour deux autres disques **OCORA-BARCLAY** consacrés à des musiques de la République du Niger. La population de cet Etat est divisée en plusieurs ethnies, les unes sédentaires, les autres nomades. C'est parmi les sédentaires que se trouvent principalement les **griots,** qui sont à leur milieu social ce qu'étaient les jongleurs à la Société féodale. Attaché à un chef coutumier, le griot en vente les mérites ; à une tribu agricole, il chante l'effort des travailleurs. Il participe à tous les événemetns de la vie sociale. Tolia Nikiprowetzky a réalisé pour **OCORA** un très intéressant choix de leur répertoire. Le dernier de ces disques **OCORA** est celui qui m'a personnellement le plus intéressé. Peut-être à cause d'une secrète sympathie pour les Berbères, ou sans doute à cause de leur art, au sujet duquel on peut évoquer les Cours d'amour islamiques du Moyen-Age. Réalisé également par Tolia Nikiprowetzky, il réunit de magnifiques **pièces chantées** ou purement **instrumentales de tribus nomades de Touareg,** ces Seigneurs du désert qui usent de vielles à cordes en crins tressés comme en ont peut-être connu les jongleurs provençaux, des **saréoua** ou flûtes obliques à quatre trous. Ces **musiques Bororos** ou **Touareg** de l'Aïr, massif montagneux du Nord-Ouest nigérien (région d'Agadès) sont des plus intéressants et je serais heureux d'y savoir sensibiliser nos amis.

LIVRES - PARTITIONS

A quelques mois de distance, nous avons reçu deux nouveaux fascicules du Tome V de l'Harmonie Vivante de Mme Dommel-Dieny, les numéros 11 et 12, consacrés à César Franck et Gabriel Fauré.

Nous avons déjà eu l'occasion de souligner l'importance didactique de cette publication, de même que sa haute valeur musicale, aussi nous réjouissons-nous de voir que la parution de ces fascicules se poursuit avec régularité ; neuf sont déjà disponibles, ce qui représente la moitié du programme prévu, d'autres vont suivre très rapidement.

L'analyse harmonique est un élément indispensable d'une vraie connaissance musicale, puisqu'elle permet à l'interprète de mieux pénétrer le sens profond de l'ouvrage qu'il doit communiquer au public, et qu'elle offre à l'amateur éclairé de mieux recevoir ce message expressif inclus dans la création du compositeur. Nos élèves des Conservatoires y sont initiés depuis longtemps, mais c'est seulement depuis quelques années que les élèves du secondaire, suivant les sections A 6 de nos Lycées, commencent à découvrir les richesses de cet approfondissement musical et s'y passionnent. Voilà une des plus belles formes de la musique vivante, qui trouve en Mme Dommel-Diény une animatrice de grande classe ; grâce à son sens musical fin et communicatif, les analyses qu'elle nous propose sont très détaillées, souvent note à note, mais ne dénaturent jamais la courbe expressive de l'ensemble de l'œuvre. Chaque rouage est examiné avec minutie, et la Musique demeure.

Le numéro 11 est l'unique fascicule de la série consacré à César Franck. Mme Dommel-Diény a choisi de se pencher sur « Prélude, Choral et Fugue » pour piano, de 1884, et sur les trois Chorals pour orgue de 1890. Un excellent programme qui permet de découvrir toutes les subtilités de l'écriture franckiste : chromatisme, notes altérées, appogiatures nombreuses, utlisation de l'accord $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ non cadentiel, multiplication d'enharmonies qui donnent à l'atmosphère harmonique un certain mystère ; toutes ces subtilités qui ont fait de Franck à l'époque un dangereux révolutionnaire !

Dans sa préface, Norbert Dufourcq « situe » Franck dans l'évolution de la musique française avec la clarté et la conviction de langage que nous aimons chez cet éminent musicologue.

Quant à Fauré, trois fascicules lui sont consacrés : le numero 13 déjà paru et présentant quatre Mélodies et l'Horizon Chimérique, le numéro 14, en préparation avec la première Sonate piano et violon ainsi que le second Quatuor piano et cordes, dont nous espérons la sortie très prochaine, ces deux œuvres méritant d'être mieux connues d'un grand public, et le présent numéro 12 qui analyse « Thème et Variations » pour piano, de 1897, et trois Nocturnes : op. 33 n° 1 (1883) ; op. 63 (1894) et op. 119 (déc. 1921).

Ici, nous découvrons et nous nous familiarisons avec les enchaînements harmoniques chers à Fauré, et c'est l'occasion pour Mme Dommel-Diény de parler avec plus de précision de la « sixte napolitaine » et de brosser de ce curieux accord une histoire succincte. Ces quatre ouvrages pianistiques couvrent la presque totalité de la carrière du musicien, depuis le style chaleureux et généreux de la jeunesse jusqu'au langage si épuré et pourtant d'une égale beauté des dernières œuvres ; on constate alors aisément que, malgré des différences profondes, ces pages demeurent proches les unes des autres par l'élévation de la pensée, la beauté pure et l'originalité du discours.

En conclusion, félicitons-nous une nouvelle fois de pouvoir disposer d'un tel outil de travail et souhaitons que sa réalisation se poursuive selon le programme prévu.

Dominique MACHUEL.

***

Dans le domaine de la critique, voilà une tête d'article apparue jusqu'à aujourd'hui de façon plus que sporadique au sommaire de « L'Education Musicale ».

Pourtant, et malgré un important retard qu'il nous faudra combler, nous voudrions mentionner une édition de l'œuvre de clavecin de **Couperin,** parue chez **Heugel** (2 bis, rue Vivienne, 75002 Paris) :

Leçons des Ténèbres à une et deux voix et Second Livre de pièces de clavecin.

Bien que le clavecin soit de nos jours, et malgré une renaissance sensible, assez peu répandu, voilà des éditions plus qu'intéressantes quant à la haute valeur musicale des œuvres gravées ici, que tout musicien digne de ce nom se doit de connaître. Il est toujours intéressant pour soi-même de pouvoir étudier à loisir, et au fur et à mesure d'une analyse musicale, ces témoignages de l'art musical français classique encore trop peu connu aujourd'hui, malheureusement.

A part le disque, voici des pièces qu'on ne donne que bien rarement au concert, et cette édition **Heugel** permet de voir de près la technique et le style d'écriture de ce maître...

La Maison **Heugel** a confié à François Lesure le privilège de diriger la collection de musique ancienne bien présentée, avec la presque totalité des signes d'ornement

de l'époque. Sans doute le musicologue regrettera ce « presque ». mais, voici une édition très précise.

Mentionner cette édition, c'est combler une lacune. Chacun en sera heureux.

Hervé MUSSON.

***

Une résurrection et une renaissance ! Tel se présente un ouvrage remarquable. Nul doute qu'il ne rencontre auprès de tous (professeurs, instituteurs, depuis la maternelle jusqu'à la classe de 3e, animateurs, etc.) l'adhésion totale.

Son auteur, un musicien et un pédagogue, fut professeur dans les écoles de la ville de Paris. Blanchi sous le harnais, il a acquis, au cours de sa carrière, un sens profond des besoins musicaux de la jeunesse. Il offre maintenant une nouvelle édition, renouvelée et augmentée, de ce qui a paru pour la première fois en 1933.

Recueil de chants scolaires (une voix, deux voix, canons, chants populaires de tous pays y compris le Japon, mélodies et lieder, extraits d'ouvrages lyriques de toutes époques, chants de trouvères et troubadours), telle se présente cette inépuisable mine, laquelle comblera vos besoins et facilitera avec bonheur votre travail.

Le côté enseignement (éducation auditive, lecture, etc.) trouve largement sa place d'un bout à l'autre du fait qu'est survolée la croissance du langage musical au travers des pays et des époques (modes et tonalités divers, rythmes, etc.).

Cette nouvelle version 1974 comporte trois parties dont les deux premières peuvent, à la rigueur, constituer un solfège scolaire à 1 ou 2 voix égales.
909 pièces composent l'ouvrage : 169 d'auteurs différents, 455 d'origine populaire, 250 de l'auteur et 32 anonymes.

Avec insistance, je vous recommande cette production, persuadé que je suis qu'elle vous sera grandement utile et qu'elle facilitera votre tâche.

Procurez-vous donc cet ouvrage totalisant 225 pages, format 19 × 28.

J'ajoute qu'il est remarquablement imprimé et édité. Il s'agit du :

LE LIVRE A CHANTER, de Jean VILLATTE, en dépôt aux Editions LEMOINE, 17, rue Pigalle, 75009 PARIS.

André MUSSON.

NOS TARIFS D'ABONNEMENTS

Pour les connaître, veuillez vous reporter en page 2 de couverture à nos « Conditions Générales de Vente » ; vous y trouverez ces nouveaux Tarifs en vigueur depuis le 1er avril 1974.

Yves HUCHER

MES CHRONIQUES AZURÉENNES

LES DEUX « MANON... LESCAUT »

L'Opéra de Monte Carlo et l'Opéra de Nice ont, à quelques semaines d'intervalle, présenté respectivement la **Manon Lescaut,** de Puccini, et la Manon, de Massenet.

Si vain que l'on juge ce petit jeu de comparaisons, le rapprochement nous a paru intéressant à plus d'un titre.

A œuvre italienne, distribution italienne : c'est le principe de l'Opéra de Monte Carlo qui, en tête d'une affiche remarquablement homogène — mais grâce à combien de répétitions ! — place l'étonnante Ilva Ligabue, qui franchit avec intelligence les différentes étapes du rôle, jusqu'au moment où, terrassée par le don total de soi plus que par la fatigue, elle s'effondre dans une révérence finale. Auprès d'elle, Gianfranco Cecchelle, ardent et généreux ; mais tous sont excellents même l'Allumeur public que campe Piero Vazzani. Margherita Wallmann nous étonne par le soin et le renouvellement de chacune de ses mises en scène. Franco Mannino, au pupitre, ne laisse échapper, ni une note, ni une intention d'une partition qu'il sait vraiment par cœur.

A Nice — où la salle de l'Opéra n'est pas moins comble qu'à Monte Carlo — même soin de l'homogénéité de la distribution : ainsi, le trio Poussette-Javotte-Rosette, avec M. Carminatti, I. Paque et C. Cafaxe, est, pour une fois en place... et juste ! F. Giband (Le Comte) est meilleur comédien que chanteur, mais P. Le Hemonet (Lescaut) est l'un et l'autre avec un égal bonheur. Franco Bonisolli abuse de la générosité de sa voix mais il émeut souvent ; pourquoi faut-il qu'il soit de ces « ténors » qui voudraient que tout opéra ait un titre masculin ? Andréa Esposito, plus spirituelle que coquette, plus tendre que passionnée, plus à l'aise dans une mignonne robe rose que chargée de bijoux, n'a pas été, à notre sens, acclamée comme elle l'aurait mérité : la façon dont elle a dit la dernière phrase : « Et voilà l'histoire de Manon Lescaut » est d'une grande musicienne et vaut à elle seule un « grand air ». Chœurs et ballets très en place, orchestre où chacun concourt au succès de tous, sous la direction de Jean Lapierre qui se montre aussi soucieux du moindre « départ » que prêt à communiquer sa flamme.

Donc, avec des nuances, les deux œuvres bénéficiaient d'une interprétation qui les plaçait sur un plan égal.

***

LES CIRCONSTANCES DE LA CREATION

Massenet, né en 1842, est de 16 ans l'aîné de Puccini ; sa **Manon,** créée le 19 janvier 1884 à l'Opéra Comique (à Paris), précède de 11 ans la **Manon Lescaut** de Puccini (Scala de Milan, 1er février 1893). Pour Massenet, c'est sa troisième œuvre importante après **Le Roi de Lahore** et **Hérodiade** (qui connut un immense triomphe) ; pour Puccini, c'est sa première partition d'envergure après **Le Villi** et **Edgar** qui valut à son auteur un échec cuisant.

Les deux partitions ont été particulièrement travaillées : Massenet passa plus d'un an à la seule orchestration, et Puccini œuvra pendant trois ans.

Enfin, la **Manon** française a fêté sa « millième » à trente-cinq ans et sa 2 000e en janvier 1952 ; elle est considérée comme l'œuvre la plus achevée de son auteur. La **Manon Lescaut** italienne connut aussi un beau triomphe à sa création, mais sa renommée a été éclipsée par celle de ses sœurs cadettes, la Mimi de la **Vie de Bohème,** la Tosca et même la pauvre Butterfly, qui fut pourtant bien mal accueillie à son apparition.

Ajoutons que parler des « deux » **Manon** est une erreur de musicologie ; notons les deux **Manon** d'Halévy (1830) et d'Auber (1856), une autre d'un certain Kleinmichel, **Manon, fille galante,** de Reynaldo Hahn... et la liste doit être incomplète !

LE LIVRET

Celui de Massenet est signé Meilhac et Ph. Gille, avec qui le musicien a déjà travaillé ; celui de Puccini est dû au travail successif de quatre auteurs, Illica, Oliva, Praga et Ricordi, après un premier projet de Leoncavallo lui-même ! Le premier est en 5 actes et 6 tableaux ; le second est ramené à 4 actes.

L'intrigue est évidemment identique. La jeune Manon doit entrer au couvent ; au relais de poste d'Amiens, le chevalier Des Grieux la rencontre, s'enflamme et l'enlève. Mais très vite, à Paris, Manon, que la pauvreté effraye, l'abandonne pour bénéficier de la « protection » d'un riche fermier général. Celui-ci sera pourtant berné car les deux amants se retrouvent, et il se venge en faisant arrêter Manon comme fille publique ; condamnée à la déportation, elle mourra dans les bras de Des Grieux qui l'a suivie.

Seul, le premier acte est absolument identique par le lieu, le relais de poste, le climat et les péripéties : attente du coche, entrée de Manon, le « coup de foudre » et l'enlèvement.

Après cela, les deux œuvres suivent des voies parallèles, mais jamais confondues. Massenet, dans un acte auquel il tient particulièrement, nous montre les deux amants dans un intérieur modeste, près de leur « petite table » avant de faire apparaître son héroïne, au Cours-la-Reine, en véritable courtisane. Puccini passe sous silence la tendre idylle, et c'est Des Grieux qui vient arracher Manon au luxe et au faste pour lesquels elle l'a abandonné.

La Manon « française » qui n'a rien vu du bal de l'Opéra que son protecteur lui offre au Cours-la-Reine, vient à Saint-Sulpice où son « chevalier » doit prononcer les vœux qui l'arracheront du monde ; puis elle l'entraîne à l'Hôtel de Transylvanie, luxueux tripot où les deux amants seront arrêtés.

Enfin, la Manon « italienne », plus proche en cela de l'héroïne romanesque de l'Abbé Prévost, mourra en terre lointaine : la tentative d'enlèvement par Des Grieux, au port du Havre, a été éventée, et le jeune homme a seulement obtenu l'autorisation de suivre sa bien-aimée. Massenet, ici, resserre l'action, et Manon meurt d'épuisement, dans un chemin creux sur la route du Havre.

Ce parallèle fait bien apparaître déjà les différences essentielles des deux ouvrages : plus varié, plus riche d'antithèses chez Massenet ; plus dramatique, plus romantiquement intense chez Puccini.

LES PERSONNAGES

Puccini fait appel à des comparses plus nombreux mais sans aucun caractère, souvent même inutiles, comme l'ami de Des Grieux au premier acte ; on les oublie très vite. Ceux de Massenet sont au contraire fortement « typés » ; il suffit pour s'en convaincre de comparer les deux aubergistes ou les deux fermiers généraux — qui ne portent pas le même nom.

Puccini a supprimé le rôle du Comte, père de Des Grieux, important par la grâce de Massenet qui le fait paraître au Cours-la-Reine où il donne à Manon ce conseil : « Quand on est sage, on oublie », à Saint-Sulpice où son grand « air » est celui d'un « père noble » fort... cousin du Comte d'Orbel de **La Traviata ;** enfin, il intervient à l'Hôtel de Transylvanie au moment de l'arrestation.

Mais il y a un personnage dont nous n'avons pas eu à parler jusqu'ici, c'est Lescaut, frère de Manon chez Puccini comme dans le roman, vague cousin chez Massenet désireux d'atténuer ce que ce personnage d'entremetteur sans grand scrupule peut avoir de choquant. Puccini estompe son rôle, exception faite du troisième acte où il conte l'histoire de sa sœur pour tenter d'attendrir les spectateurs de l'embarquement des prostituées. Massenet donne à Lescaut un rôle de premier plan, au début, où il est chargé d'accueillir sa « cousine » et lui prodigue des conseils de « sagesse et d'honneur » ; au deuxième acte, où il participe sans vergogne au complot contre le bonheur des deux amoureux ; au tripot où il apparaît comme un escroc assez redoutable, prompt à échapper aux griffes de la police — ce qui permet à Massenet de l'escamoter... et de nous le faire oublier, au moins en tant que « spectateurs ».

Restent les protagonistes. « La **Manon** de Puccini devrait s'appeler **Des Grieux** ». Excellent jugement signé d'un critique français lors de la création de l'œuvre italienne à Paris en 1910 : Puccini, en durcissant l'action, a donné à son héroïne un caractère d'insolence bien loin de la psychologie de Massenet, et plus proche, dira-t-on, du personnage de l'Abbé Prévost. On peut même parler de réalisme si l'on songe à la scène du 2e acte où elle tend une glace à son vieux, grotesque et ridicule protecteur, et plus encore à l'embarquement au port du Havre, dont nous reparlerons. En revanche, Des Grieux a le beau rôle : il est un amant éperdu et rien d'autre. Comme l'a fort bien dit André Gauthier, « il laisse les contre-ut du désespoir succéder aux contre-ut de l'amour ». Puccini ira même jusqu'à l'éloigner un moment de Manon, au dernier acte, pour que celle-ci... ait une agonie plus longue et plus dramatique.

« Si quelqu'un pleure à Manon, qu'il vienne donc me le dire ! » Cette sereine et solennelle ineptie est aussi d'un critique, hélas ! au lendemain de la création de l'œuvre de Massenet, dont l'héroïne a même été comparée aux... walkyries ! ! ! Certes, le « musicien du charme » plaide non-coupables pour ses amants ; celui qui saura si bien nous attendrir sur Marie-Madeleine, pouvait bien faire de Manon, une jolie poupée, amoureuse du luxe sans qu'il y eût de sa faute, mais assez forte pour reconquérir son unique amour en la sacristie de Saint-Sulpice, et pour mourir d'amour à la première étoile après avoir tendrement évoqué « l'histoire... de Manon Lescaut ».

LA PARTITION

On a fait remarquer que **Manon (Manon,** tout court, c'est celle de Massenet !) n'est tout à fait ni un opéra-comique, ni un drame lyrique, ni une comédie, malgré plusieurs interventions de la parole sur un fond orchestral. **Manon Lescaut** (c'est celle de Puccini) est incontestablement un drame musical dans toute l'acception du terme.

« Classique » par son équilibre et la continuité de chaque acte, par la pureté de coupe des mélodies, la fermeté des rythmes et la qualité des harmonies, l'œuvre de Massenet apparaît « moderne » par l'intensité et la justesse de l'expression, par la couleur et la vie. Musicalement, l'œuvre de Puccini est la plus spontanée de ce musicien ; d'un lyrisme débordant, elle n'est pas encore thématiquement contrôlée comme le seront **La Bohême** ou **La Tosca.** L'œuvre peut toucher par son « vérisme » ou choquer par ses transports et ses excès.

Les deux partitions ont de quoi satisfaire les amateurs de « grands airs » comme les adeptes du « bel canto ». Nous ne partageons pas la sévérité de Vincent d'Indy qui considérait la « Petite table » d'une puérilité sentimentale du plus facile effet, et n'appréciait vraiment que la petite marche du dernier acte ! L'air d'entrée de Manon, le duo de Saint-Sulpice, la scène finale sont tout de même autre chose que de la « petite musique ». Mais ce qui est musicalement le plus appréciable dans l'œuvre de Massenet, ce sont les ensembles, le quatuor du 2e acte par exemple et toute la scène du Cours-la-Reine, pleine de mouvement et de vie. Et le charmant chœur des dévotes, à Saint-Sulpice, n'est pas moins plein de vérité psychologique que le trio souriant et alerte de Javotte, Pous-

sette et Rosette. En un mot, Massenet nous donne là une œuvre où l'on cherche en vain le remplissage, les temps morts, les faiblesses.

Puccini, qui utilise avec bonheur le leit-motiv, donne aux interprètes de sa **Manon Lescaut** de multiples occasions de briller ; cela n'est nullement contestable. Mais il est significatif que le sommet de l'œuvre soit le 3e acte qui, précédé d'un interlude évoquant l'emprisonnement et le voyage au Havre, contient un ensemble où se répartissent et s'équilibrent : les adieux de Manon et la douleur de Des Grieux ; l'histoire de Manon contée à un groupe de curieux par Lescaut ; les réactions indignées de ce groupe ; l'appel des prostituées par le sergent ; les commentaires de la foule : l'opéra italien ne contient sans doute pas une fresque plus magistrale, tant sur le plan musical que dramatique.

ENTRE LES DEUX...

S'il fallait absolument choisir... ?

Une simple comparaison peut dessiner notre sentiment intime. La longue agonie de Manon Lescaut, avec ses cruels enchaînements d'accords, ses alternances de révolte et de résignation, tout cela est « déchirant ». La simple mort de Manon, avec ses rappels des instants de bonheur, l'apparition de la première étoile, tout cela tend vers la dernière phrase : « Et voilà. . l'histoire de Manon Lescaut », moins chantée que murmurée ; et cela est « émouvant ». D'autre part, malgré la présence d'un certain menuet au 2e acte de la partition de Puccini, il faut bien dire que Massenet recrée avec une autre habileté — qui n'exclut nullement la spontanéité — ce climat du XVIIIe siècle tout de même authentique et nécessaire ici, et si proche de l'esprit et de la plume de l'Abbé Prévost.

Mais quoi ! Il y a eu plusieurs **Faust** et nul ne prétend trancher entre Gounod, Berlioz, Liszt et Schumann.

Deux **Manon** ont survécu, et c'est bien ainsi. Massenet nous fait pénétrer le secret de ses héros ; Puccini nous plonge au cœur des événements qui commandent leur destinée. Selon Puccini lui-même, il a traité le sujet « con passione disperata » (avec une passion désespérée) alors que Massenet l'avait traité « con la cipria ei minuetti » avec poudre et menuet).

Et Puccini — qui estimait l'œuvre de Massenet et en appréciait hautement le troisième acte — a peut-être droit au dernier mot, lui qui disait : « Une femme comme Manon peut avoir plus d'un amoureux ».

Mots croisés

de Pierre MONTREUILLE

Solution du problème n° 4 (avril 1974)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
I	P	I	A	N	O	F	O	R	T	E
II	A	D	A	M	P	I	B	E	R	T
III	G	E	M	S	H	O	R	N	A	H
IV	A	B	R	A	I	R	E	E	S	E
V	N	U	A	N	C	I	C	T	U	S
VI	O	S	A	B	L	T	H	U	N	E
VII	A	S	S	O	E	U	T	E	T	E
VIII	N	Y	S	R	I	R	E	R	I	T
IX	G	R	A	N	D	E	T	I	N	O
X	E	D	I	T	E	S	L	E	O	N

HORIZONTALEMENT

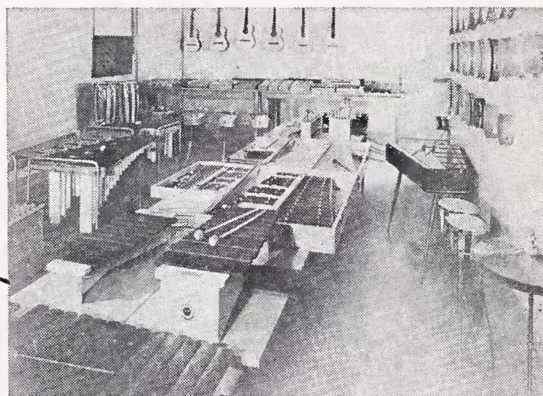
III. — . / Arthur **H**onegger.
VIII. — . / « Le **rire** de Nils Halérius », légende lyrique et chorégraphique créée en 1951, de Landowski.
IX. — Quatuor à cordes de Beethoven : « **grande** fugue ». / **Tino** Rossi.

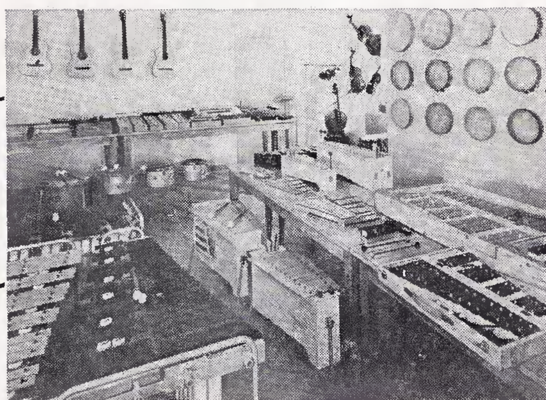
VERTICALEMENT

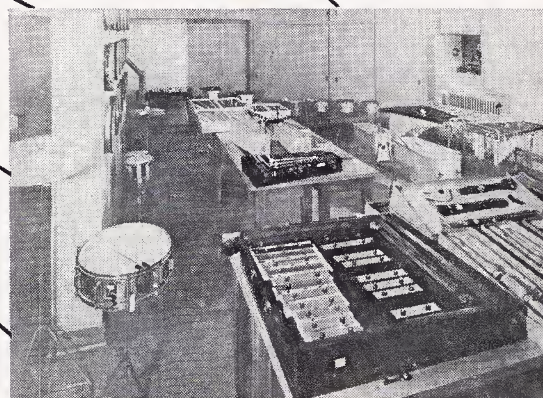
1 — / Concerto pour violon « à la mémoire d'un **ange** » de Berg.
2 — . / . / **R**oger **D**ucasse.
4 — **N**icolaï **M**iaskowski.
8 — **René** Leibowitz.

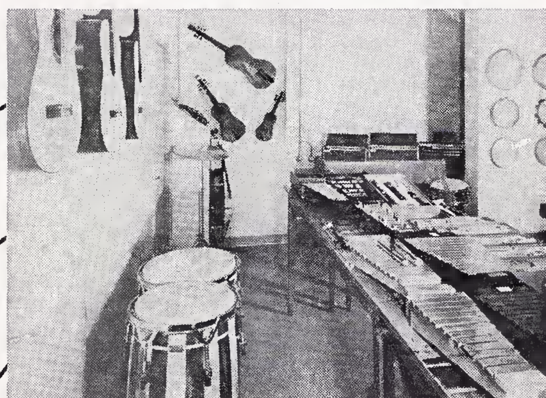
INSTRUMENTARIUM BOUVIER

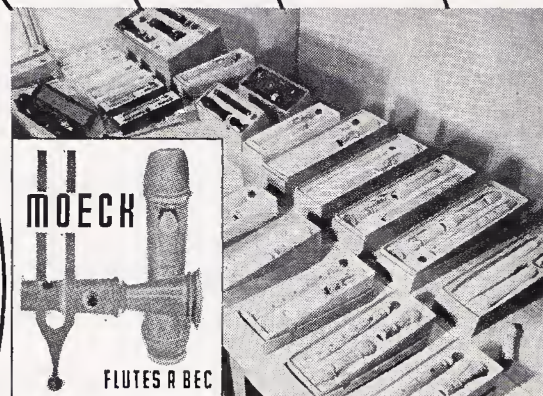
matériel
d'enseignement
musical











FLUTES A BEC MOECK

CATALOGUE SUR DEMANDE

BOUVIER - PARIS - 15, rue d'Abbeville Paris X^e - 878-24-88
PRIX SPÉCIAUX aux Membres du Corps Enseignant et Etablissements Scolaires

COMMUNICATIONS DIVERSES

AVIS DE CONCOURS

La ville de RENNES (Ille-et-Vilaine) recrute, par voie de concours sur épreuves, cinq professeurs dans les spécialités suivantes : flûte traversière, violon, clarinette, chant choral et solfège, et accompagnement, pour les succursales périphériques de son Conservatoire National de Région. (Echelle indiciaire brute : 249-461.)

METHODE NELGER

Par cette méthode créée par Gérald Gorgerat, « Nouvelle approche de la musique » propose « les structures de l'**impulsion métrique** » en tenant compte des données suivantes :

Découverte des problèmes psychomoteurs et rééducation - Découverte des structures rythmiques et métriques - Apprendre à l'enfant à s'organiser dans le temps et dans l'espace - Découverte des structures mélodiques - Travail individuel ou travail en groupe (sociabilisation) - Auto-évaluation, prise de conscience de sa propre mesure et se situer dans le groupe - Créativité et création.

Pour tous renseignements, s'adresser au Comité Départemental d'Education Populaire - Centre d'Animation Culturelle - 29, avenue Sarrail - 90000 BELFORT - Tél. : (84) 28.53.40.

ROYAUME DE LA MUSIQUE

19e Stage International de Flûte à Bec

Faisant suite aux Stages 73 de Pavie (Italie) et Lyndley Lodge (Angleterre), il s'adresse principalement aux joueurs de flûte à bec de tous niveaux, poursuivant un but pédagogique (enseignants) ou culturel (animateurs socio-éducatifs) ainsi qu'aux amateurs avertis. Professeurs et élèves des Conservatoires et Ecoles de musique sont particulièrement invités.

Les cordes et les violes de gambe formeront une section spécialisée de musique de chambre pour l'étude et l'interprétation des œuvres originalement écrites avec participation des flûtes à bec, hautbois, basson, ou flûtes traversières.

Ateliers prévus : flûtes à bec, anches couvertes, cordes classiques, gambes, guitares, clavecin - Danses anciennes en vue de l'interprétation instrumentale - Didactique et Instrumentarium Orff en section spéciale - Lutherie fonctionnelle - Participation au Festival d'Aurillac : chœurs et orchestre.

Implantation : lycée agricole d'Aurillac (Cantal) du 22 au 31 août 1974.

Pour tous renseignements et inscriptions : Royaume de la Musique : 16, rue d'Assas, 75006 Paris.

VIIIe COLLOQUE BARTOK

Le Bureau des Concours Internationaux de Musique de Budapest organise son 8e Colloque Bartok du 20 juillet au 4 août 1974 à l'Académie de Musique de Budapest. Au programme figurent des cours de perfectionnement de piano, de violon, de chant et de quatuor à cordes. Dans le cadre des cours, les œuvres des compositeurs Bartok, Kodaly, Liszt et Erkel seront étudiées.

Des inscriptions seront admises jusqu'au 1er juin de la part des participants effectifs et auditeurs libres.

Informations : Bureau des Concours Internationaux de Musique de Budapest H. 1366, POB 80. Vörösmarty ter 1.

CONGRES INTERNATIONAL DE MUSICOTHERAPIE

Décidé par le Comité Européen de Musicothérapie, ce congrès aura lieu à Paris les 1er, 2 et 3 novembre 1974. C'est le premier au monde à être organisé dans cette discipline ; il sera sous l'égide des Ministères de la Santé, de l'Education Nationale, des Affaires Culturelles et de la Jeunesse et des Sports. L'O.R.T.F. a donné un accord de principe sur un concert exécuté par l'Orchestre National dans l'auditorium de la Maison de la Radio, et le président d'honneur du comité musical de l'association, Yehudi Menuhin, indiquera prochainement si son programme d'activités lui permet d'y participer personnellement.

Des représentants de nombreux pays du monde entier sont attendus au congrès, notamment d'Argentine, du Brésil, des Etats-Unis, plusieurs pays de l'Est (Yougoslavie, Pologne, Hongrie, Tchécoslovaquie, Roumanie, etc.) et tous les pays européens ayant un organisme de musicothérapie.

Au cours de ces journées, d'éminentes personnalités des mondes médical et musical feront part de leurs théories et de leur expérience en matière de musicothérapie.

Rappelons que la musicothérapie est l'utilisation des effets affectifs et émotionnels de la musique en thérapie.

L'association de recherches et d'applications des techniques psychomusicales (en abrégé : centre de musicothérapie) est le membre français du Comité Européen de Musicothérapie dont le siège se trouve à Berlin-Ouest, sous la présidence du Docteur Harm Willms, psychiatre et chef de service à l'hôpital psychiatrique de Berlin. Le président de l'association française est le Docteur Jean Guilhot, psychiatre ; l'association comporte trois départements : musicothérapie et techniques psychomusicales, éducation et pédagogie, dirigé par Mme Blanche Leduc, présidente de l'ISME (association de musique) et audio-analgésie dirigé par le Docteur Maurice Gabai, odonto-stomatologiste, auteur d'ouvrages sur la détente sophro-musicale en pratique dentaire. Administrateur et secrétaire général : Mlle Dany Fanjat.

Pour tous renseignemetns complémentaires : Centre de Musicothérapie, 14, rue des Frères-Morane (anciennement Léon-Morane), 75015 Paris. Téléphone : 533-27-07. Métro : Félix-Faure.

SEJOUR MUSICAL DE VACANCES

Pour les enfants en cours d'études musicales et pour les jeunes qui aiment et pratiquent la musique, la **C.R.A.P.E.C.** (Conférence Régionale des Associations des Parents d'Elèves et Anciens Elèves des Conservatoires et Ecoles de Musique de la Région Rhône-Alpes) organise un séjour musical du **vendredi 2 au lundi 26 août 1974** dans les locaux du Centre Rural de **CHAVANOD** (Haute-Savoie) à 7 km d'Annecy. Les participants peuvent bénéficier des prises en charge des Caisses d'Allocations Familiales, des Comités d'Entreprises, etc.

Pour tous renseignements, s'adresser à : C.R.A.P.E.C., M. Prévost, 80, avenue de France, 74000 ANNECY, ou à Mme Mengus, 4, rue Notre-Dame, 74000 ANNECY.

JEUNESSES MUSICALES DE HONGRIE

Les Jeunesses Musicales de Hongrie organisent leur 7e Camp Musical International du 15 au 31 juillet 1974 à Pecs. Au programme figurent des cours d'orchestre symphonique, de musique de chambre, de chorale et de la méthode de l'enseignement de la musique et du chant dans les écoles hongroises (méthode Kodaly), de la pratique de l'improvisation et de la musique de chambre pour instruments de percussion.

COURS D'ETE DU DUNAKANUAR A ESZTERGOM (HONGRIE)

Le thème de cette année englobera : « L'éveil de l'activité individuelle de l'enfant selon les moyens de l'éducation conçu par KODALY ZOLTAN ».

Les cours du matin comprendront tous les éléments pratiques de la méthode KODALY : le solfège, la méthodique, exercice de chant de l'enseignement scolaire, exercice de chorale, musique populaire, analyse de forme. Les exercices d'application des différents éléments de l'éducation musicale auront lieu avec la participation des groupes d'élèves et des participants. Les cours de l'après-midi comprendront la matière musicale populaire des participants, élaborée.

Le service commencera le 14 juillet avec le déjeuner et se terminera avec le déjeuner le 27 juillet.

MODE D'INSCRIPTION

Etant donné le nombre restreint de places, nous tenons compte de l'ordre d'arrivée des inscriptions. L'inscription se fera avec l'envoi du bulletin d'admission et avec le versement simultané des frais d'inscription au compte courant du TIT, Magyar Nemzeti Bank 360-90171-9105.

Délai d'inscription et du versement des frais d'inscription : 31 mars 1974. Le Cours d'Eté n'acceptera les inscriptions après le délai qu'en cas où il disposera encore de places.

Le secrétariat se garde tout droit de changement au sujet du programme.

Pour tous autres renseignements, veuillez vous adresser au secrétariat du Cours d'Eté du Dunakanyar - 2500 Estzergom - Béke ter 16 - Hongrie.

CONCOURS INTERNATIONAL D'ORGUE 1974 « GRAND PRIX DE CHARTRES »

Le prochain Concours International d'Orgue « GRAND PRIX DE CHARTRES » aura lieu du 9 au 22 septembre 1974. Les Eliminatoires se dérouleront à Paris à l'Institut National des Jeunes Aveugles, et les Finales en la Cathédrale de Chartres.

Ce Concours est ouvert aux organistes de toutes nationalités n'ayant pas atteint 35 ans à la date du 9 septembre 1974. Il comportera, comme l'an dernier, deux Prix distincts de 10 000 F chacun : un **Prix d'Interprétation** et un **Prix d'Improvisation.**

Les candidats devront s'inscrire avant le 1er juillet 1974.

Pour tous renseignements, s'adresser au secrétariat du Concours, 75, rue de Grenelle, 75007 Paris (France) - Tél. : 548-31-74.

CONCOURS INTERNATIONAL DE CRITIQUE MUSICALE

REGLEMENT

1. Limite d'âge : 30 ans.
2. Les candidats pourront utiliser quatre langues : français, anglais, allemand, espagnol.
3. Trois prix **distincts** seront accordés, qui peuvent être cumulés : 1) critique musicale ; 2) critique de disque ; 3) animation radiophonique.
4. Les candidats devront être à Paris la veille du concours.
5. Le concours a lieu du 16 au 20 septembre.
6. Tous les textes des candidats deviendront la propriété du Festival.
7. Les candidats devront assurer les travaux liés au prix qu'ils auront obtenus quelles qu'en soient les conditions.

EPREUVES PREALABLES

(Cette épreuve est rédigée par les candidats avant le 1er juillet. Les textes doivent être adressés au Festival, en 5 exemplaires dactylographiés.)

1. Une étude de 10 pages dactylographiées sur un sujet musical au choix (composition, interprétation, acoustique, musicologie, biographie, pédagogie, discographie, animation musicale, organologie et facture instrumentale, bibliographie, édition musicale, etc.).
2. Interview sur bande d'une personnalité musicale sur un sujet au choix - durée 7' (réservé aux candidats concourant pour le prix animateur radio).

EPREUVES DEFINITIVES

1er jour (16 septembre) :

9 h à 10 h - Reconnaissance d'un style, d'un compositeur, d'une époque, à l'écoute, avec brève analyse.

10 h à 11 h - Ecoute d'un disque sorti dans l'année, ayant obtenu un Grand Prix du Disque en France ou à l'Etranger. Crtique de 15 lignes.

21 h - Concert du Festival (présentation de chaque œuvre par un candidat 2').

23 h à 24 h 30 - Mise en loge pour critique du concert (20 lignes).

2e jour (17 septembre) :

10 h à 19 h - Etude d'un livre traitant un sujet musical, sorti dans l'année, et compte rendu critique écrit ou oral.

21 h - Concert du Festival (présentation de chaque œuvre par un candidat différent).

23 h à 24 h 30 - Mise en loge pour critique du concert (20 lignes).

3e jour (18 septembre) :

10 h à 14 h - Projection d'un film lyrique et critique.

15 h à 17 h - 2e critique de disque (20 lignes) (discographie comparée)

21 h - 3e concert (création), mise en loge de 23 h à 24 h 30.

4e jour (19 septembre) :

10 h à 12 h - Critique d'une réalisation et d'une édition musicale classique, avec analyse de l'œuvre (1 page dactylographiée).

21 h - Epreuve finale publique.

Critique comparée orale de trois exécutions d'une œuvre pianistique, exécutée par trois interprètes différents. Interview des interprètes.

N.B. — Une page dactylographiée contient 25 lignes de 66 signes ou blancs.

Pour tous renseignements, s'adresser à : FESTIVAL ESTIVAL, 5, place des Ternes, 75017 PARIS.

PETITE FORMATION CHORALE

cherche chanteurs bon niveau désirant pratiquer musique polyphonique à voix mixtes et à voix égales.

S'adresser à : CHORALE SINE NOMINE, 5, avenue Daniel-Lesueur, 75007 Paris - Tél. : 734-61-67.

FEDERATION DES CENTRES MUSICAUX RURAUX DE FRANCE

Vacances d'été - Séjours mixtes pour enfants de 6 à 12 ans - 12 à 15 ans - 14 à 16 ans - 15 à 18 ans.

Ces séjours sont particulièrement recommandés aux enfants qui poursuivent des études musicales, mais sont ouverts également à ceux qui désirent recevoir une première initiation musicale.

Stages musicaux 1974

Au C.R.E.P.S. de Montry (77). Inscriptions : auprès de Mlle Frainier, Creps de Montry, 77450 Esbly - 30 juin au 6 juillet : rencontre franco-allemande - 1er au 5 juillet : Musique et mouvements - 6 au 11 juillet : stages parallèles, direction chorale (1er et 2e degrés) - 12 au 16 juillet : la musique à l'école maternelle ; l'animateur CMR - 17 au 21 juillet : l'orchestre enfantin ; initiation musicale 1er degré - 22 au 28 juillet : information sur les méthodes actives musicales ; danse folklorique et guitare.

Au C.R.E.P. de Paris (75012). Inscriptions : Fédération des C.M.R. - Service stages - 2, place Général-Leclerc, 94130 Nogent-sur-Marne - Du 15 au 27 juillet : perfectionnement musical et culturel - 2 au 8 septembre : flûte à bec.

Au Centre Culturel de Crupies (26). Du 1er au 9 août : semaine musicale franco-allemande ; chœurs et orchestre - Du 6 au 10 septembre : colloque sur l'organisation et l'animation des œuvres C.M.R.

Pour tous autres renseignements, s'adresser à : Fédération des Centres Musicaux Ruraux de France, 2, place Général-Leclerc, 94130 Nogent-sur-Marne.

ACADEMIE DE MUSIQUE ANGLAISE

La session 1974 se tiendra à : Abbaye de SENANQUE, du 8 au 15 août ou du 19 au 26 août 1974.

Enseignement : Chant soliste, ensembles vocaux, luth, violes clavecin, réalisation de basse figurée, flûtes à bec, musiques pour soli et instruments.

Pour tous renseignements, s'adresser à : DELLER ACADEMY, Saint-Michel-de-Provence, 04300 FORCALQUIER (France).

UNE HEURE DE MUSIQUE A LA MADELEINE

Mardi 21 mai 1974, de 18 h 30 à 19 h 30 :

« Jean-Sébastien BACH »

Prélude et Fugue en ré BWV 532 : Grand Orgue — Cantate BWV 78 (fragments) : Chœur, ens. intr. clavecin et orgue — Fantaisie en sol BWV 572 : Grand Orgue — Sanctus BWV 239 : Chœur, ensemble instrumental et orgue — Choral « Erbarm' dich mein » BWw 572 : Grand Orgue — Cantate BWV 142 (fragments) : Chœur, ens. instr. clavecin et orgue.

N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

CONNAISSANCE DE LA MUSIQUE

61, rue Paul-Machy - **59240 DUNKERQUE** - B. P. 17
Tél. : (16-20) 66-30-35

DEMANDE DE PUBLICITE - (Joindre 2 timbres à 0,50 F)

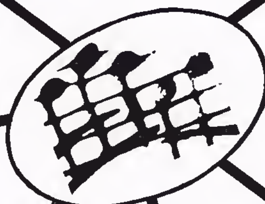
NOM : .... Adresse complète : ....

MUSIJEUNES

4 livres scolaires - 4 recueils de devoirs
Seconde Edition classe de 6e
avec DISQUE D'ILLUSTRATIONS
SONORES pour le PROFESSEUR
(33 tours - 30 cm)

FLUTES à BEC

Marques RAHMA
et DOLMETSCH



MUSIFICHES

Librement et au choix
60 titres parmi les compositeurs
40 titres de fiches historiques

CONCERTS

à 4

à 3 et à 2

Recueils d'œuvres
faciles pour flûtes
à bec

LE "LA"

VOCASOL

Les classes de 6e et 5e sont parues

**— Un nouvel ouvrage qui associe
dans le même texte la théorie musicale
et sa pratique
par la flûte à bec**

MONTAGES AUDIO-VISUELS

parus en nouveauté

— Panorama de l'Histoire de la Musique (96 diapositives)

— Berlioz - La Symphonie Fantastique (72 diapositives)